جامعة محمد الأول

الكلية المتعددة التخصصات - الناظور

مسلك الدراسات العربية

تخصص اللسانيات

وحدة مشروع نهاية الدراسة

البنية الإيقاعية في بكائية مالك بن الريب:

المكونات والوظائف

- دراسة لسانية وصفية -

بحث لنيل الإجازة في الدراسات العربية

إعداد الطالبة:

هاجر الملاحي

رقم التسجيل: 0018924

الرقم الوطني: 1311859759

بإشراف الأستاذ:

فريد أمعضشو

الموسم الجامعي: 1436هـ/1437هـ

الموافق لـ 2015م/ 2016م

* بسم الله الرحمن الرحيم *

﴿ قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥
وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن
لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨ ﴾

طه: ٢٥ – ٢٨

الإهداء:

إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره

أو هدى بالجواب الصحيح حيرة سائليه

إلى والديّ قرة عيني..

إلى أساتذتي، وأخص بالذكر أستاذي المشرف .

وإلى كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد..

مقدمة:

يدور الكون ضمن حركات متواترة تسير في إيقاع خاص منظم؛ فأي ظاهرة كونية، كتعارض الليل والنهار، الشمس والقمر، الشر والخير... تتحرك وفق إيقاع خاص، فرضته قواعد هذا العالم.

وتتجلى لنا ميزات هذه الحركة الإيقاعية كذلك في الخطابات الأدبية ولاسيما الشعرية؛ إذ إن العلاقة بين الإيقاع والشعر علاقة وثيقة تقريرية، يصعب، إن لم نقل: يستحيل، الفصل بينهما؛ ولهذا نجد علماءنا القدماء يربطون الشعر بالإيقاع، الذي أطلق عليه لفترات طويلة الوزن؛ فالشعر لا يعدو أن يكون، عندهم، مجرد كلام موزون مقفى دال على معنى!

إن فكرة البحث بهذا الطرح ليست جديدة على الإطلاق، فكثير من الدراسات النقدية التي قاربت النصوص الشعرية (القديمة بخاصة) استهدفت – من ضمن ما استهدفت – البنية الإيقاعية، غير أن الجدة في الفكرة تظهر في محاولتنا دراسة النص الشعري القديم، في ضوء المنهج البنيوي اللغوي/اللساني الحديث، وكذا تسليط الضوء على بعض القضايا الشائكة، والتي مازالت موضع تساؤل كبار الباحثين في الميدان؛ كالبنية الإيقاعية الداخلية، وظاهرة التوازي والتكرار...

أما البحث، فقد قسم إلى فصلين، يتقدمهما معاً مدخل تأطيري مبين لمفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية العربية والغربية، وفي اصطلاح النقد العربي القديم والنقد الحديث أو المعاصر، فأما الفصل الأول فقد خصص لدراسة عنصرين أو مقومين صاحبا الشعر العربي منذ بداياته، وهما الوزن الخليلي المتمثل في القصيدة المدروسة في بحثنا ببحر الطويل، وتوقفنا عند مفهوم الزحافات والعلل وتجلياتها في قصيدة مالك بن الريب قيد التحليل، وكانت النقطة الثانية متعلقة بالقافية، فقدمنا تعريفها ومجمل مكوناتها؛ فلاحظنا، على مستوى الإيقاع الخارجي، طريقة تعامل الشاعر مع الوزن العروضي،

مجسدا في بحر الطويل، مع استعراض الزحافات والعلل التي طالت تفاعيل هذا الأخير. كما برزت القافية أيضا ضمن الإيقاع الخارجي، باعتبارها دالا من الدّوال التي نهضت عليها شعرية القصيدة، كما تطرقنا إلى دور القافية الموسيقي، في التطريب والتلحين، وكذلك علاقتها بالدلالة؛ فمن خلال القافية، وحرف المد الناشئ عن إشباع حركة الروي (الوصل)، استطاع الشاعر إيصال مجموعة من الأفكار والمشاعر.

أما في الفصل الثاني من هذا البحث، فقد توقفنا عند أهم النظم الإيقاعية الداخلية، التي لها علاقة بالجانب الدلالي في سياق النص الشعري المدروس، ومن أبرز هذه النظم الإيقاعية: التكرار والتوازي. ويتجلى الأول في تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب والأساليب، وكذا الضمائر، في حين سُلِّط الضوء، في المبحث الثاني، على عنصر التوازي وأنواعه الثلاثة: التوازي الصوتي، الذي تجلى من خلال ظواهر متميزة من قبيل توازي التنوين والكلمات والتفاعيل وحروف القافية وغيرها. ثم التكرار التركيبي أو النحوي، الذي تجلى في نوعين بارزين: تواز تركيبي أفقي، وتواز تركيبي عمودي. وأخيرا توقفنا عند التوازي الصرفي، المتجسد عبر توازي البنى الصرفية ذات الصفات المشبهة، وتوازي بعض المشتقات، وغير ذلك.

ورغم وفرة المصادر والمراجع المعتمدة في مباحث هذا البحث، إلا أننا صادفنا بعض المشاكل، وخاصة في المصادر اللسانية التي عالجت ظاهرة الإيقاع الشعري لقلتها، إضافة إلى صعوبة تطبيق القواعد اللغوية الحديثة على النص القديم. وقد كان لأستاذنا المشرف–جزاه الله عنا– الفضل الكبير في إتمام هذا العمل المتواضع، عبر إمدادنا بالمصادر والمراجع، ونصائحه المتميزة التي كان يدعونا من خلالها إلى الجدة في الأفكار، وتجنب السرقات بأنواعها، و كذا حرصه الشديد على متابعة تطورات بحثنا، فجزاه الله عنا خيرا، وجزى كل من علمنا حرفا، وجعلنا عند حسن ظنهم.

المدخل

الإيقاع RYTHME:

يعد مصطلح الإيقاع مصطلحا فضفاضا يتسع لمعاني وفنون متعددة، كما أنه ركيزة الشعر الأساسية، إذ يستحيل استقامة الخطاب الشعري، مهما كان نوعه، قديما أو حديثا، دون ما يسمى عادة "الإيقاع الشعري" أو موسيقى الكلام .

لغة:

إن معرفة المعنى الاصطلاحي لكلمة "الإيقاع" لا تتأتى لنا إلا عبر المرور بمادتها في المعاجم 'و ق ع'، وهذه الطريقة ليست مجرد اتباع واقتفاء لمنهج القدماء، وإنما هي الطريقة الصحيحة للوصول إلى الدلالات العميقة للمصطلح المعرف.

جاء في "لسان العرب" لابن منظور(ت:٧١١هـ): "وَقَعَ عَلَى الشَّيْءِ ومِنْهُ يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً: بِمَعْنَى السّقُوط. والوَقْعَةُ والوَقِيعَةُ: الحَرْبُ وَالقِتَالُ، وَقِيل: المَعْرَكَةُ، وَالوَقِيعَةُ فِي النَّاسِ: الغَيْبَةُ، والمَيقَعُ وَالمِيْقَعَة : كِلاَهُمَا المِطْرَقَةُ[١]. أَما الإيقاع فَهُوَ "مِن إِيقَاعِ اللّحْنِ وَالغِنَاء، وَهُوَ أَنْ يُوقِعَ الأَلْحَانَ وَيُبَينَهَا، وَسَمَّى الخَلِيل، رَحِمَه الله، كِتَاباً مِن كُتُبِهِ، فِي هَذَا المَعْنى، كِتَاب الإِيقَاع "[٢].

---

[١]-**معجم لسان العرب**، ابن منظور، تح: عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، مادة "و ق ع "،٤٨٩٥/٦_٤٨٩٤ .
[٢]-المصدر نفسه، ٤٨٩٧/٦.

وفي معجم مقاييس اللغة لابن فارس(ت: ٣٩٥هـ): " الوَاو وَالقَافُ وَالعِينُ أَصْلٌ وَاحِد يَرْجِع إِلَيهِ فروعُه، يدلُّ عَلى سُقُوطِ شيء، يقال: وَقَعَ الشَّيْءُ وُقُوعاً فَهُوَ وَاقِعٌ...والوَقْعَةُ: صَدْمَةُ الحَرْبِ. ومَواقِعُ الغَيْثِ: مَسَاقِطُه"[١].

إن جل معاني لفظة 'الإيقاع' تدل على وجود نظام متناسق ومتعاقب، يتشكل من خلال تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر[٢] . ويقوم الإيقاع كذلك على أساس الحركة والزمن وفقا لنسق مطرد ومتتابع. ويشير "إيميل بنيفيست (**Émile** Benveniste)" كذلك، إلى أن الإيقاع استعير من الحركات المنتظمة للأمواج ... وقد ولدت حركة الأمواج هذه، فكرة الإيقاع[٣].

كانت إذن هذه بعض التعاريف المقدمة لمصطلح الإيقاع في المعاجم اللغوية، وقد استُمِد هذا المفهوم من اللغة بغية استعماله في الشعر، أو فيما يقابله في النقد العربي القديم بمصطلح الوزن الشعري الخليلي، أو الموسيقى الشعرية.

اصطلاحا :

يعد عنصر الإيقاع في الخطاب الشعري ركيزة أساسية، يفقد النص الإبداعي – في غيابه – رونقه وجماليته وقوامه كذلك.

وقد جاء في كتاب "جوامع علم الموسيقى" لابن سينا(ت ٤٢٧هـ): "الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا" [٤].

---

[١]-**معجم مقاييس اللغة**، ابن فارس، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ٦٤٢/٢.

[٢]-**بنية الإيقاع الشعري**، إسماعيل يوسف، ص٠٦، بتصرف .نقلا عن: مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي. أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي ونقده، ص١٣.

[٣]- نقلا عن :أحمد حساني: **الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي**، بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في النقد القديم، كلية الآداب واللغات، الجزائر،م٢٠٠٥-٢٠٠٦ ، ص ٥٠.

[٤]-نقلا من: **مفهوم الشعر**، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، م١٩٩٥، ص ٣٠٨.

وقد اكتسب الإيقاع في القصائد الشعرية أهمية بالغة؛ فهو بالدرجة الأولى المميز الرئيس للشعر من باقي الأجناس الادبية؛ إذ إن "الإيقاع يبدو أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا، يعلن أن الذي أمامه قصيدة من الشعر، وإنه أي الإيقاع هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني، وقاد الشاعر وقصيدته إليه"[١]. وقد يتعدى الإيقاع، من حيث أهميته، كل هذا؛ فيعمد الشاعر إلى الخروج عن بعض القواعد المتفق عليها والمتداولة في الأوساط النقدية، من أجل تحقيق الإيقاع السليم، وهو الذي تداوله الشعراء العرب فيما يسمى "بالجوازات الشعرية"[٢]، أو الضرائر (الضرورات)، كما أن الزحافات والعلل التي يأتيها الشاعر، عن قصد أو عن غير قصد، مرجعها الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه؛ فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا، أو يزيد عليها[٣] .

وذهب هنري ميشونيك H.Meschonic، في كتابه *Critique du rythme*، أن الإيقاع في النص الشعري مستوى متميز لا يقل أهمية عن المستويات الأخرى، الدلالية والتركيبية والصرفية وغيرها[٤].

وقد ارتأيت، في هذا الصدد، التطرق إلى الحديث عن الإيقاع الشعري، عبر مرحلتين من تاريخ ظهوره وتبلوره، وهما: الإيقاع في النقد القديم ، في النقد الحديث والمعاصر.

✓ الإيقاع في النقد العربي القديم :

ظل الإيقاع الشعري في هذه المرحلة، ولعصور طويلة، رهينا بما يسمى "الوزن الخليلي"؛ فالنقاد العرب لم يعتبروا الإيقاع بنية مستقلة في القصائد الشعرية، بل صب

---

[١]- de chapiro,prosody.handbook,horpor.dow publ.new york 1965.p2 نقلا عن : **العروض و إيقاع الشعر**، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م١٩٩٤، ص١٣٥.

[٢]-**الإيقاع الشعري : دراسة لسانية جمالية**، برباق ربيعة ، قسم الأدب العربي، جامعة الشيخ العربي التبسي، الجزائر، ص ص ٤-٥.

[٣]-**الأسس الجمالية في النقد العربي**: عرض و تفسير و مقارنة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣،م١٩٧٤، ص ٣٧٨ .

[٤]-مقالة: **البنية الموسيقية لشعر أحمد المعداوي: المكونات والوظائف**، فريد أمعضشو، نشر في المجلة الإلكترونية "عود الند"،ع٥٧، مارس ٢٠١١. www.oudmad.net/57/faridamadshu57.php

اهتمامهم على الوزن الذي يقوم على تراتب وتناسب وتتابع الحروف؛ فحصروا الإيقاع الشعري في إطار النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى[١]. لكن العروضيين العرب، بعد الخليل (العقل الفذ)، أخفقوا في التفريق بين المفهومين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كله حديثا عن الأول[٢] !.

وتظهر هذه القضية بشكل أوضح في التعاريف والمفاهيم التي أعطيت لمفهوم الشعر؛ فمثلا تعريف أبي الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ) للشعر هو: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[٣]، وتعريف السجلماسي (ت٧٠٤هـ) هو أن الشعر: "ذلك الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة" [٤] .

إن الهدف الرئيس من وراء استخدام الإيقاع أو الوزن في القصيدة العربية هو الإنشاد والغناء؛ فلا شك في أن الشعر ذو صلة وثقى بالموسيقى، فقد كان تكرر الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظات الموسيقية في الأبيات أو تواقيتها، يسهل الترانيم الشعرية القديمة[٥]. يقول حسان بن ثابت (ت ٥٠-٥٤ هـ) في بيت له يحث من خلاله الشعراء على توطيد العلاقة الجدلية القائمة بين الشعر و الموسيقى[٦] "لبسيط التام":

تَغَنّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ * * * * * إِنّ الغِنَاء لِهَذَا الشِّعْرِ مِضمَارُ

٠//٠// ٠//٠/ ٠/ ٠//٠/ ٠/// ٠/// ٠//٠/ ٠/ ٠//٠/ ٠///

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

---

[١]-**البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوفان**، مسعود وقاد، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، تخصص الأدب العربي و نقده، ٢٠٠٣_٢٠٠٤، ص ٧.

[٢]-**في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في الإيقاع المقارن**، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩م، ص ٢٣٠.

[٣]-**نقد الشعر**، قدامة بن جعفر، تح و تع :محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:٥٣.

[٤]-**المنزع البديع، في تجنيس أساليب البديع**، السجلماسي، تق وتح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠، ط١، ص٢١٨ .

[٥]- **مقدمة في الشعر العربي**، أدونيس علي أحمد سعيد ،دار العودة، بيروت، ط٣١، م١٩٧٩ ، ص١١٧.

[٦]-**الموشح في مآخذ العلماء على الفقهاء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، المزرباني: تح :علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص٥١.

وإجمالا، يمكن القول إن الإيقاع الشعري، في النقد العربي القديم، اكتسى حلة غامضة ارتبط بكل أشكالها بالوزن الخليلي، باستثناء بعض الدراسات الخجولة؛ التي لم تعرف تطبيقا جديا في الواقع، وخاصة مجهودات كل من القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) وابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، اللذين فرقا بين الإيقاع والوزن. يقول ابن طباطبا العلوي (أول من استعمل مصطلح الإيقاع بدل الوزن)، مثلا في كتابه "عيار الشعر": "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فَصَفَا مسموعُه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[١] . ليعرف بعد ذلك مصطلح "الإيقاع" مرحلة تنظيرية وتطبيقية جديدة، ومحاولات جدية لتحقيق استقلاله، شأنه شأن الدلالة والصرف والتركيب وغيرها من العلوم .

✓ الإيقاع في النقد العربي الحديث و المعاصر :

تعود أصول كلمة "الإيقاع" إلى اللغة اليونانية (Ruthmos)، ومعناها الجريان والتدفق. ثم تطور معنى الإيقاع بتطور الفكر البشري، ليصبح مرادفا لكلمة (Mesure) بالفرنسية، المعبرة عن المسافة الموسيقية[٢] .

ويُرجع بعض الباحثين أصل مصطلح الإيقاع، في النقد العربي، إلى الثقافة الغربية، ومن بين من ذهبوا هذا المذهب د. مصطفى حركات، الذي يسجل غيابا تاما لهذا المصطلح في معاجم البلاغة العربية، مؤكدا أنه ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدا. وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الإيقاع الشعري عرف أوجه في إطار المدرسة البنيوية، التي اهتمت بالنص

---

[١]-**عيار الشعر**، بن طباطبا العلوي، تح: عباس بن الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٨٢م، ط١، ص٢١ .

[٢]-Didier Biétrice :dictionnaire unuversel des littératture,presses univ de Franc Paris1994 ;P333,. نقلا عن: مسعود وقاد: جماليات التشكيل في شعر عبد الوهاب البياتي، ص٢٤.

بوصفه بنية داخلية مستقلة؛ فالإيقاع، عند الشكلانيين الروس (Russian formalism)، "مثله مثل الصور(Image) يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا؛ أي غور المعنى الكامن"[١].

وفي مرحلة متقدمة استطاع الإيقاع الشعري تحقيق استقلاليته، فلم يعد مرتبطا بالعلوم الأخرى، كما السابق، فعد بذلك، عند أغلب الدارسين، علما قائما بذاته، له خصائصه المميزة، ومناهجه الخاصة، ولم يعد مجرد ملحق خارجي ثانوي. يقول سيد البحراوي: "بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها؛ تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"[٢]. ويقول أيضا، في موضع آخر، عن أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري: "أول ما يتشكل في عملية الإبداع الشعري هو الإيقاع، الذي يتمخض عنه الوزن، وتتراكم فيه الصراعات الداخلية في النفس، ليخرج في تراكيب لغوية تحتوي على مجموعة من العناصر"[٣].

ولم يعد، تبعا لهذا، أمرا ثانويا يرتبط برغبة الشاعر أو غيره؛ فالثورة الإيقاعية، التي شهدها الشعر المعاصر، انقلبت بالمظهر الصوتي الخارجي للشعر من مجرد عرف محتوم إلى بنية محفزة وسببية، ليصبح الإيقاع، في نهاية المطاف، أجرومية التعبير الشعري؛ كما وصفها جريماس (A.J.Greimas)[٤].

ويبقى الإيقاع، بعد هذا كله، من أبرز الآليات المتحكمة في النص الشعري؛ فهو يدمج بين أهم عنصرين في الخطاب الشعري ككل، ونعني بهما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي. وهو كذلك الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة، الشعور بوجود

---

[١]- **العروض و إيقاع الشعر**، سيد البحراوي، ص:١٣٥.
[٢]-المرجع نفسه، ص ١٠٩.
[٣]-المرجع نفسه، ص١٣٧.
[٤]- **أساليب الشعرية المعاصرة**، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٢٢، بتصرف-.

حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة[1]. ويكون ذلك من خلال عنصرين أساسيين، هما: الإيقاع الخارجي و نظيره الداخلي.

[1]-**في البنية الإيقاعية للشعر العربي،نحو بديل جذري لعروض الخليل**، كمال أبو ديب، ص.٢٣٠ .

قبل الخوض في تحديد البنى الإيقاعية المختلفة، التي تحتويها قصيدة مالك بن الريب في الرثاء، أظن أنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى نقطة مهمة، تتمثل في كون التقسيم الذي اعتمدناه للإيقاع (إيقاع خارجي وآخر داخلي)، لا يدل بتاتا على أن الإيقاع في النص الشعري القديم، وكذا الحديث، أجزاء مجزأة؛ فعادة ما يقسم الباحثون الإيقاع إلى شقين بقصد تسهيل الدراسة والتحليل لا أكثر. يقول د. إسماعيل يوسف: " إن تقسيم الإيقاع الشعري إلى موسيقى خارجية وموسيقى داخلية فكرة غير صائبة؛ فللإيقاع عدة مستويات في الوزن والصوت والتركيب والدلالة، ولا يمكن الفصل بينها؛ لأنها مجتمعة تميز بين النثر والشعر"[١]. يقول د. حسني يوسف: "بادئ ذي بدء، فإنني أرى أنه ليس هناك موسيقى داخلية، وأخرى خارجية، بل إن هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها، ليس منها خارج أو داخل؛ لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل"[٢].

وبهذا، فإن الإيقاع وحدة منسجمة تهتم بالمستوى الصوتي الخارجي، وفي الآن نفسه تصب اهتمامها على ما يسمى "الإيقاع الداخلي"؛ فالأول يتمثل في الأوزان العروضية، بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها. وتعنى الموسيقى الثانية بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري[٣].

---

[١]-**بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**، إسماعيل يوسف،ص٢٠ نقلا عن : مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، مسعود وقاد .

[٢]- **موسيقى الشعر العربي: دراسة فنية و عروضية**، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العاملة للكتاب ج١، ١٩٨٩م ،١ /١٤.

[٣]- **أساليب الشعرية المعاصرة**، صلاح فضل، ص٢٢ .

الفصل الأول: الإيقاع الخارجي

توطئة:

تقوم البنية الإيقاعية، كما ذكرنا سابقا، من مكونين بارزين (داخلي وخارجي)؛ ولهذا، فقد خصص الفصل الأول من دراستنا لما يسمى "بالإيقاع الخارجي"، الذي يتجسد من خلال الوزن الخليلي والقافية والروي. كما سنحاول، في هذا المقام، إبراز العناصر الإيقاعية الخارجية، التي تحتوي عليها قصيدة مالك بن الريب التميمي المدروسة، وأيضا سنحاول الوقوف على بعض المعالم الجمالية والشعرية فيها. على أن نخصص الفصل الثاني للإيقاع الداخلي، الذي يتجسد في عنصرين بارزين هما: التكرار والتوازي.

وتجدر الإشارة إلى أن أبيات هذه القصيدة تعرف بعض الاختلاف من مصدر لآخر، وقد اعتمدنا –في بحثنا هذا– على نصها الوارد في "جمهرة أشعار العرب"، لأبي زيد القرشي (ت ١٧٠هـ)، والمكون من (٥١) بيتا من بحر الطويل.

المبحث الأول: الوزن الخليلي :

أ_ بحر الطويل :

يعد الوزن عنصرا أساسيا في البنية الإيقاعية للشعر؛ فهو كما يرى ريتشاردز (I.A.Richards): "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن. وفي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى؛ بحيث إنه، في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا، يكاد يصبح التحديد كاملا"[١]، وفي نفس السياق، يرى كولريدج (Coleridge) أن الوزن هو "الشكل الصحيح للشعر، الذي يكون ناقصا معيبا بدونه؛ فالشعر ارتبط بالوزن زمنا طويلا"[٢].

إن الوزن، خاصية متميزة في اللغة الشعرية العربية، ويعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) مُؤسس النظرية المشهورة في (الوزن الشعري)، والتي تقوم بدورها على أساس التفاعيل المكونة من مجموعة من المقاطع، وبيانها على النحو الآتي:

١_ فعولن (//٠ /٠): وتتكون من وتد مجموع //٠، وسبب خفيف /٠.

٢_فاعلن (/٠ //٠): وتتكون من سبب خفيف /٠، ووتد مجموع//٠.

٣_مفاعيلن (//٠ /٠ /٠): وتتكون من وتد مجموع ، وسببين خفيفين.

٤_مفاعلتن (//٠ ///٠): وتتكون من وتد مجموع (//٠)، وفاصلة صغرى(///٠).

٥_متفاعلن (///٠ //٠): وتتكون من فاصلة صغرى، ووتد مجموع.

٦_ مفعولات (/٠ /٠ /٠/): وتتكون من سببين خفيفين، ووتد مفروق/٠/.

٧_مستفعلن (/٠ /٠ //٠): وتتكون من سببين خفيفين، ووتد مجموع.

---

[١]- **بناء القصيدة في النقد العربي القديم** (في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص١٥٩.
[٢]-المرجع نفسه، ص ١٥٩.

٨_مستفع لن (/٠ /٠ //٠): وتتكون من سبب خفيف، ووتد مفروق، وسبب خفيف.

٩_فاعلاتن (/٠ //٠ /٠): وتتكون من سبب خفيف، ووتد مجموع، وسبب خفيف.

١٠_فاع لاتن (/٠/ /٠ /٠): وتتكون من وتد مفروق، وسببين خفيفين.

ومن خلال هذه التفاعيل، استنبط الخليل بن أحمد أوزان بحوره الخمسة عشر، وأضاف إليها الأخفش بحر السادس عشر. ومن بين أبرز هذه البحور، وأكثرها شيوعا واعتمادا في الأشعار العربية القديمة خاصة، "بحر الطويل"، الذي قال عنه الناظم صفي الدين الحلي (ت٧٥٠هـ):

طَوِيلٌ لَـهُ دُونَ البُحُورِ فَضَـائِلُ فَعُولن مَفَاعِيلُن فَعُولن مَفَـاعِلُ

ويتميز بحر الطويل بكونه بحرا يتسع لمعان كثيرة؛ فقد نظمت فيه مجموعة من القصائد المشهورة؛ ومنها معلقات امرئ القيس وزهير وطرفة، ولامية الشنفرى ". كما يتميز بحر الطويل أيضا، بكونه لا يستعمل إلا تاما، لا مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا.

ومن بين القصائد التي نظمت على منوال بحر الطويل أيضا، قصيدة مالك بن الريب، التي هي موضوع دراستنا، فمن خلال بحرها الطويل عبّر الشاعر بكل سلاسة عن مشاعره وأحاسيسه. وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس: "إننا نستطيع، ونحن مطمئنون، أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا، كثير المقاطع، يصب فيه أشجانه، ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[١] .

وهكذا، فإن الباحث في حيثيات نظم مالك ليائيته، والظروف التي قيلت فيها، يخلص إلى أن بحر الطويل جاء موافقا ومناسبا لمعاناة الشاعر وجروحه، البدنية والنفسية.

ب_ الزحافات والعلل:

[١]-**موسيقى الشعر**، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م، ص ١٧٩.

تعرف الأوزان الشعرية المتنوعة تغييرات، سواء بالحذف أو الزيادة أو تسكين المتحرك، تطال تفاعيلها، في الضرب أو العروض أو الحشو، وتسمى هذه التغييرات "بالزحافات والعلل". ونجدها أيضا في تفاعيل أبيات الطويل في قصيدة مالك بن الريب.

الزحافات: ج. زحاف، وهو" تغيير ثواني الأسباب، الخفيفة أو الثقيلة، بتسكين متحرك أو حذف ساكن، ويقع في أول التفعيلة أو وسطها أو آخرها، وفي الأعاريض والضروب وغيرها، ولكنه لا يلتزم في سائر القصيدة"[١] . والزحافات أنواع متعددة، نذكر من بينها[٢]:

*__زحاف الخبن:__ وهو حذف ثاني التفعيلة الساكن، ويقع في عشرة بحور؛ كالبسيط والرجز.

*__زحاف الوقص:__ وهو حذف الثاني المتحرك، ويصيب بحر الكامل فقط.

*__زحاف الطي:__ وهو حذف الرابع الساكن، ويقع في خمسة بحور؛ كالرجز والبسيط.

وفي تفاعيل قصيدة مالك بن الريب نجد دخول زحاف واحد مفرد ، وهو: **زحاف القبض:** وهو حذف الخامس الساكن، ويصيب أربعة بحور، هي: الطويل والهزج والمتقارب والمضارع. وتكون على الشكل الآتي:

التفعيلة سالمة	التفعيلة مقبوضة

[١]-**بحور الشعر العربي: عروض الخليل**، غازي يموت، دار الفكر اللبناني،ط٢، ١٩٩٦، ص٢٦.
[٢]-المرجع نفسه، ص ص ٢٦-٢٧.

فعولن مفاعيلن	//٠/٠ //٠/٠/٠	فعول مفاعلن	//٠/ //٠//٠

ومثال زحاف القبض في تفعيلات أبيات قصيدة مالك بن الريب قوله:

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرُّدَيني بَاكِيّا

//٠/ //٠/٠/ //٠/ //٠ //٠ //٠/٠/٠// //٠/ //٠/ //٠//٠

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وقوله في الشطر الأول من البيت السابع:

لـعَمْرِي لَئِن غَالَت خراسَانُ هَامَتَي

//٠/ //٠/٠/ //٠/ //٠//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومن أمثلته، أيضا، قوله في الشطر الأول من البيت الثامن والثالثون:

وَهَلْ تَرَكَ العِيسُ المَرَاقِيلُ بِالضُّحَى

//٠/ //٠/٠/ //٠/ //٠//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

العلل : ج. العلة، وهي" التغيير الذي يصيب الأسباب والأوتاد، في الأعاريض والضروب. وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها.

وتنقسم العلة إلى نوعين:

علة بالزيادة	علة بالنقص، ومن بينها:
التسبيغ: زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف. *التذييل*: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع. *الترفيل:* زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .	*الحذف*: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. *الحذذ*: حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة. *القطع*: حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله. *القصر*: حذف ساكن السبب الخفيف، وتسكين ما قبله.

ومن أمثلة العلل في أعاريض قصيدة مالك بن الريب، ما نجده في الشطر الثاني من البيت الثامن عشر:

فَيَا صَاحِبَي رحلي دَنَا المَوْتُ، فَانْزِلاَ

//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠//٠

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أما مثال العلة في أضرب القصيدة، ما نجده في البيت الثالث عشر:

إِلَى المَاءِ لَمْ يَتْرُكْ لَهُ الدَّهْرُ سَاقِيا

//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠//٠

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

يمكن أن نستشف مما تقدم أهمية الوزن الخليلي المهيمن في القصيدة (بحر الطويل)، في تشكيل إيقاع رنان، وموسيقى تطرب لها أذن متلقي قصيدة مالك بن الريب. كما كان للزحافات والعلل دور في هذه الموسيقى، عبر خرقها لتفاعيل بحر الطويل. وبهذا، يمكننا القول أن اختيار بحر طويل النفس، اختيار موفق؛ فهو نسق إيقاعي، ذو أبهة، اتسع، في الواقع، لاحتضان مشاعر الشاعر وأحاسيسه في لحظاته الأخيرة من الحياة. غير أن دور الأوزان الشعرية وحدها أمر ناقص غير مكتمل، دون نغمة خاصة تضفيها أواخر الأبيات، فيما يطلق عليها "بالقافية".

المبحث الثاني: القافية :

لا جرم أن القافية لزمت الشعر العربي منذ لحظاته الأولى؛ فهي ركن أصيل متميز في القصائد العربية الموزونة، وحجرها الأساس، إلى جنب الوزن، في موسيقاها الخارجية. ونظرا لدورها في البناء الشعري، فقد نُظر إليها بوصفها موضوعا لعلم مستقل بذاته، فألفت فيه عدة تآليف؛ كما فعل الأخفش (ت١٧٧هـ) في كتابه "القوافي"، وابن جني (ت٣٩٢هـ) في كتابه "مختصر القوافي"، والشنتريني (ت٥٤٢ هـ) في كتابه "الكافي في علم القوافي"[١].

ويعرف المرحوم عبد العزيز عتيق القوافي بأنها "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة؛ أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[٢]. وأول من نقل هذا اللفظ من الميدان اللغوي إلى الميدان الاصطلاحي هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، " الذي يعد أول من تعرض لتحديد قالب القافية، التي تؤدي دورا كبيرا في تحقيق الجانب الموسيقي الذي يتميز به الشعر"[٣] ، ويرى أنها تحد "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه، مع حركة ما قبله"[٤]. وعرّفها إبراهيم أنيس بقوله "ليست القافية إلا عدة أصوات، تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة (...)؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"[٥].

وهناك تعاريف كثيرة أخرى قدمت للقافية تختلف عن تعريف الخليل هذا؛ فمنهم من جعلها الكلمة الأخيرة في البيت، ومنهم من ترادف بينها وبين حرف الروي، ولكن يظل تعريف الخليل أشهرها وأهمها على الإطلاق.

ونظرا لأهمية القافية، ودورها المتميز في تشكيل البنية الإيقاعية، سنحاول الوقوف عند بعض خصائصها ومميزاتها، وكذا عيوبها.

---

[١]-**القافية: دراسة صوتية جديدة**، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب ٤٧، ميدان الأوبل، ١٩٩٨-١٤١٨، ص ١.
[٢]-**علم العروض والقافية**، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٣٤.
[٣]- **القافية، دراسة صوتية جديدة**، ص٢٧.
[٤]- نفسه، ص٣٠.
[٥]-**موسيقى الشعر**، إبراهيم أنيس، ص ٢٧٣.

إن للقافية في اللغة العربية، ستة حروف، نذكرها على الشكل الآتي[1]:

الروي	الوصل	الخَروج	الردف	التأسيس	الدخيل
الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك.	وهو نوعان: حرف مد يتولد عن إشباع حركة حرف الروي، فيكون ألفا أو واوا أو ياءً. أو يكون هاء ساكنة أو محركة تلي حرف الروي مباشرة .	ويقصد بهاحركة هاء الوصل.	حرف مد يكون قبل الروي، سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركا.	ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، يسمى الدخيل وذلك كما في:حاجب وصاحب.	ويقصد به الحرف الصحيح بين الروي وألف التأسيس.

كما أن الحديث عن القافية لا يكون شاملا ولا كاملا إلا بالتطرق لحركات هذه الحروف؛ لأن حركات القافية مرتبطة ارتباطا قويا بحروفها[2]، وهي ست حركات أيضا، كالآتي[3]:

المجرى	النفاذ	الحذو	الإشباع	الدس	التوجيه
حركة الروي المطلق.	حركة هاء الوصل.	حركة الحرف الذي قبل الردف.	حركة الدخيل.	حركة ما قبل التأسيس.	حركة ما قبل الروي المقيد.

[1]-**علم العروض والقافية**، عبد العزيز عتيق، ص١٥٣ - ١٦١.
[2]- المرجع نفسه، ص١٦٥.
[3]-نفسه.

وتنقسم القافية، في هذا الإطار أيضا، باعتبار عدد الحركات بين ساكينها إلى خمسة أصناف، وهي[1]:

المتكاوس	المتراكب	المتدارك	المتواتر	المترادف
كل قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكينها.	كل قافية توالى فيها ثلاثة حركات بين ساكينها.	كل قافية توالى فيها حركتان بين ساكينها.	كل قافية وقع بين ساكينها حرف واحد متحرك .	كل قافية اجتمع ساكناها ويلزمها الردف.

أما تقييد القافية أو إطلاقها فيرتبط، بالدرجة الأولى، بطبيعة الروي؛ فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة (...)، أم كانت خالية من الردف. أما القافية المطلقة، فهي "ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع"[2].

كما يلتزم الشاعر عادة في قصيدته العمودية بحروف قافية وحركات معينة. "أما إذا أخل بها، وقع في عيب من عيوب القافية، وهذه العيوب كثيرة، أهمها أربعة، وهي" [3]:

التضمين: وهو ألا يستقل البيت بمعناه، بحيث يكون البيت الثاني مكملا للبيت الأول في معناه وإعرابه كذلك.

الإيطاء: إعادة كلمة القافية بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات.

---

[1]-**العروض الواضح وعلم القافية**، محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط.١،١٩٩١، ص ص ١٤٤-١٤٥.
[2]- **علم العروض والقافية**، عبد العزيز عتيق، ص ١٦٥ .
[3]- المرجع نفسه، ص١٦٤.

الإقواء: اختلاف المجرى، الذي هو حركة الروي المطلق، داخل النص الشعري الواحد.

السناد: اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات، فالسناد إذا أنواع تبعا لما قبل الروي من حروف القافية والحركات.

القافية في قصيدة مالك بن الريب:

تقوم القافية في قصيدة مالك بن الريب، على وزن فاعلن (/٠//٠)؛ ومن أمثلتها:

باكيا : /٠//٠ : فاعلن . **هابيا**: /٠//٠ : فاعلن.

خاليا: /٠//٠ : فاعلن . **قاليا**: /٠//٠ : فاعلن.

كما نلاحظ ، من خلال هذه الأوزان، أن القافية جاءت بصيغة واحدة موحدة، فقد عمد الشاعر لتوحيد قافيته، وجعلها على وزن (فاعلن) في الأبيات كلها. ومن بين مميزات هذه القافية الموحدة، أيضا، أنها جاءت بأشكال مختلفة، فتارة جاءت كلمة كاملة كقوله (غازيا، دانيا، وانيا، هابيا...)، وتارة على شكل نصف كلمة مثل (دائيا، هانيا، ضائيا، كانيا...)، وتارة أخرى على شكل كلمتين (ياليا، ما بيا، عا ليا..).

وتتكون قصيدة ابن الريب، أيضا، من أربعة حروف أساسية من حروف القافية، التي سبق ذكرها، وهما الروي ،الوصل، التأسيس، الدخيل.

أ.الروي: جاء في "لسان العرب": "يقال رَوّى فُلاَنٌ فُلاَناً شِعراً إِذَا رَوَاهُ لَهُ حَتَى حَفِظَهُ للرِّوَايَةِ عَنْهُ. والرَّويُّ: حَرفُ القَافِيةِ. قال الشاعر {بحر البسيط}:

لَو قَدْ حَـدَاهُنَّ أَبُو الجُـوديِّ

بِرَجْـز مُسْحَـنفَرِ الـــــرَّوِي

وقَالَ الأَخْفَش: الرَّوِيُّ الحَرْفُ الذِي تُبْنَى عَلَيهِ القَصِيدَةُ، وَيلزم فِي كُلِّ بَيْتٍ مِنهَا فِي مَوضِعٍ وَاحِد"[١].

أما في النقد العربي، فيُعرَّف الروي بكونه؛ الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة العمودية، وهو أسُّ قافيتها وعمادها؛ ومثالها "همزية شوقي" المختومة بروي موحد، هو الهمزة.

وتلقب قصيدة مالك بن الريب باليائية؛ لكون آخر حرف صحيح فيها هو الياء، مع تغيير الحرف الذي قبلها من بيت لآخر (ورائي، مالي، باكي، نائي...)، وقد التزم الشاعر بهذا الحرف في جميع أبيات القصيدة. إن اختيار هذا الحرف بذاته ليكون رويا القافية اختيار موفق، في نظرنا؛ فالياء من الحروف المد الطويلة، ويمتاز هذا النوع، كما نعلم جميعا، بسعة مخارجها، مما يسمح للشاعر بالتعبير عن مشاعره بكل راحة وسلاسة. إن بناء القصيدة على حرف الياء: " يدل على التراخي والاستسلام، فرغم هذا النفس الطويل، إلا ذيل الأبيات لحرف لين، كاشفا ما يعتريه من ضعف وخور، وجاءت الياء المشددة تعبيرا عن شدة الألم"[٢]

ب.الوصل: سمي الوصل بهذا الاسم، لاتصاله بالرَّوِي، ومجيئه بعده مباشرة والوصل هو: "إشباع حركة الروي؛ فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي"[٣]. ويتمثل هنا دور الصوت الممتد في إعطاء فرصة لإخراج الألم والمعاناة بشكل أوضح، مع شعور المتلقي في كل بيت بهذه المعاناة، "وكأن هذا المد الطويل لحرف الروي يمنح النفس فرصة التعبير الصوتي عن إحساسها بألم الفقد أو توقعه "[٤]. وتجدر الإشارة

---

[١]-**معجم لسان العرب**، ابن منظور، "باب الراء"، ١٧٨٦/٤.
[٢]- **بكائية مالك بن الريب**، عبد الغاني بن باري، مجلة "الوعي الإسلامي"، ع٦١٤، صيف ٢٠١٦، ص٦٣.
[٣]-**علم العروض والقافية**، ص١٣٢.
[٤]-**ثنائية النص: قراءة في مرثية مالك بن الريب**، عبد العزيز السبيل، عالم الفكر، ع ١، المجلد ٢٧، م١٩٩٨، ص٦٥.

إلى أن مرثية مالك بن الريب تحتوي على حرف الوصل وهو {ألف الإشباع}، الذي تلازم، وحرف الروي في القصيدة ككل، كما في قول الشاعر :

و لَكِنْ بِأَطـرَافِ السُــمّينة نِسْوَةٌ عَزِيزٌ عَلَيهِنَّ العَشِيةَ مَـا **بِيا**

وبخصوص عيوب القافية، نلاحظ في يائية ابن الريب وجود عيب واحد فيها هو "الإيطاء"؛ ففي البيت الخامس، نجد كلمة الروي (ورائيا)، وكررت بعدها بثلاثة أبيات، بنفس اللفظ والمعنى. ثم كلمة الروي (ما بيا) التي ذكرت في البيت الرابع عشر وبعدها بأربعة أبيات، في البيت التاسع عشر. وأيضا نجد هذا العيب في أواخر القصيدة، مع كلمة (بواكيا)، في البيت السابع والأربعين، وكررت بعدها ببيتين. وهذا العيب، حسب بعض علماء العروض والقافية، يدل على "قلة إلمام الشاعر بمفردات اللغة؛ إذ عليه ألا يكرر ألفاظ القافية... ولا يكرر الشاعر اللفظ بعينه في مسافة متقاربة، وكلما بعدت المسافة كان أفضل"[١].

ومن ثمة نجد حضورا لحروف أخرى من حروف القافية في مرثية مالك بن الريب، وهي حرفي: التأسيس والدخيل. فقد جاء التأسيس في القصيدة، في مواضع متعددة، وصور مختلفة، ومن أمثلتها الألف في الكلمات الآتية: ماليا، ورائيا، باكيا، ساقيا، مابيا، وفاتيا، لياليا، دعانيا... أما حرف الدخيل، فيمكن التمثيل له بنفس الأمثلة السابقة، باعتباره الحرف الصحيح بين التأسيس والروي، فهو حرف اللام مثلا في كلمة لياليا، وحرف النون في دعانيا...

ومن جهة أخرى، تنبه الدارسون، في دراساتهم النقدية، إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، باعتبارها مقطعا يحدث رنة خاصة في أواخر الأبيات. فقد جاء في ترجمة "الإلياذة" أن "الشعر كالنغم الموسيقي، والقافية رُسْتُه أو قراره؛ فحيثما جاد النغم،

---

[١]-**علم العروض والقافية**، عبد العزيز عتيق، ص ١٦٧.

وتناسق إلى منتهاه، حسن وقعه في الأذن، وانشرح له الصدر(...). وقد يستهان بالمعنى البديع لضعف قافية، أو وقوعها في غير موضعها "[1]. إن للقافية دور أساسي في تشكيل الإيقاع الصوتي، وتحقيق موسيقى خاصة، أواخر الأبيات الشعرية.

كما أن القافية الشعرية، كعنصر صوتي، محملة بدلالات عميقة في حد ذاتها، إذ تساعدنا على تحقيق رنة خاصة للقصائد؛ " فقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع، ويفضله غيره في موضع آخر، وحسبك دليلا أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون البعض الآخر"[2] .

فإذا عدنا مرة أخرى إلى مرثية مالك بن الريب، نلاحظ أن القافية لا يمكن عزلها، بأي شكل من الأشكال، عن دلالة النص الشعري؛ فالإحساس الذي انتاب الشاعر، في آخر لحظات حياته، تعكسه الوحدات المعجمية التي تشكل قوافي القصيدة، في الغالب. ومن أمثلتها:

*الكلمات (في القافية)التي تدل على الحزن: باكيا، البواكيا، خاليا...

*الكلمات التي تدل على النهاية: انتهائيا، قضائيا، وفاتيا، ورائيا، انتهائيا...

وهذه الكلمات التي تندرج ضمن إطار القافية، تحيلنا بشكل مباشر أو غير مباشر، إلى موضوع القصيدة الأساس، وهو موضوع الرثاء، وندب الحال و المآل.

وبهذا نكون قد توقفنا عند أهم عناصر الإيقاع الخارجي؛ وأولها، مكون الوزن الذي كان في القصيدة بحر الطويل، والذي تتخلله مجموعة من الزحافات والعلل أهمها القبض. أما المكون الثاني فقد كان "القافية وعناصرها"، باعتبارها جزءا من موسيقى الأبيات الشعرية، ومن نغمة القصيدة بشكل عام.

---

[1]- **الإلياذة، هوميروس، تر: سليمان البستاني**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، م٢٠١٢ ص ٨٤ .
[2]-المصدر نفسه، ص٨٣.

وعلاوة على هذه العناصر، ثمة أخرى تشكل ما يسميه بعضهم " الإيقاع الداخلي"، ومن مكوناته التكرار والتوازي وغيرهما. وتتضافر هذه المقومات الإيقاعية، بشقيها، لتشكل لنا قصيدة موسيقية إنشادية بامتياز.

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي

الإيقاع، كما سبق أن ذكرنا، نوعان رئيسان، يتمثل الأول في الإيقاع الخارجي؛ وهو نمط إيقاعي ثابت، يتجلى في "الوزن العروضي"، وكل ما يتعلق به من زحافات وعلل، إضافة إلى "القافية"، التي تشكل موسيقى رنانة، كما تخدم غرض القصيد في الغالب، وترد خاصة في أواخر الأبيات الشعرية.

أما النوع الثاني، وهو موضوع دراستنا في هذا الفصل، فهو نسق إيقاعي غير ثابت، يسمى "الإيقاع الداخلي"، وتتحكم فيه، "قيم صوتية تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات، والتجمعات الصوتية، والطباق، والجناس، وتوازن الجمل وتوازيها، وغيرها مما له أثر على الإيقاع "[1].

يقول د. صلاح فضل مميزا بين مستويات الإيقاع: "درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية (...). كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي، المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"[2].

وبهذا، فإن الإيقاع الداخلي –بخاصة– يَنْتُجُ، أساسا، من خلال تمازج وتفاعل حالة الشاعر النفسية والفيزيولوجية؛ مما يشكل صدى، على مستوى البنية الصوتية، لتنتج لنا أصوات منتظمة الإيقاع بمعان عميقة.

ومن هنا، فقد وضع هذا الفصل في محاولة لفهم العلاقات الداخلية، التي تشكل البنية الثابتة لإنتاج إيقاع يناسب الانفعال الشعوري، والحالة النفسية والمعاني الدلالية، التي انبثقت من خلال حركة الأصوات المتقنة والمنظمة. وسنعمد في تحليلنا إلى تبيان مجموعة

---

[1]-**الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية**، مجيد صالح بك، كبرى راستكو، مجلة العلوم الإنسانية الدولية ،ع٢٠ ،٢٠١٣م، ص٨٧ .

[2]-**أساليب الشعرية المعاصرة**، صلاح فضل، ص ٢٢ .

من الخصائص الصوتية المتحكمة في الإيقاع؛ كالتكرار والتوازي والسجع وغيرها من عناصر الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري.

المبحث الأول: التكرار Répétiton:

يعد عنصر التكرار من أهم عناصر البنية الإيقاعية للنص الشعري، بأنواعه المختلفة، التقليدية والحديثة. وقبل الحديث عن تجلياته ووظائفه في يائية ابن الريب المدروسة، نبدأ بالتعريف بالتكرار، في اللغة والاصطلاح.

*التكرار لغة :

مصدر على وزن تَفعال، "مَأْخُوذٌ مِنْ كَرَرَ. والكَرُّ: الرُّجُوعُ. وَكَرَّرَ الشَّيْءَ وَكَرّرهُ: أَعَادَهُ مَرَّة أُخْرَى. وجاء في معجم "تاج العروس": "كَرَّ عَلَيْه يكِرُّ كَرّاً وكُرُوراً، كَقُعُودٍ، وَكَرْكَرَهُ: أَعَادَهُ مَرَّة بَعْدَ أُخْرَى، وَالكَرِيرُ مِثلَ الحَشْرَجَةِ وَلَيْسَ بِهَا، وكذلك هوَ مِنَ الخَيْلِ فِي صُدُورِهَا، قال الشاعر:

يكِرُّ كَرِيرَ البِكْرِ شُدَّ خِـنَاقُهُ لِيَقْتُلَنِي وَالمَرْءُ لَيْسَ بِقَتَّالِ" [١]

فأصحاب المعاجم اللغوية[٢]، القديمة منها والحديثة، يجمعون على أن التكرار أبرز معانيه هو الرجوع لشيء، وإعادته مرة بعد أخرى.

وقد برزت في المعاجم العربية إشكالية كسر تاء التكرار أم فتحها، فذهب البعض إلى أن تاء (تكرار) ليس لها إلا الفتح، ولا يجوز كسرها، عكس ما هو شائع؛ إذ تجيء أغلب المصادر على التَّفعال، بفتح التاء، وقد مثَّل ابن منظور لذلك "بالتَّذكَارِ والتَّكرار والتَّوكاف"، ولم يجئ بالكسر إلا حرفان، وهما "التِّيبَان والتِّلقاء"[٣]. وجاء في قاموس "تاج العروس": "وكَرَّره، تَكْرِيراً

---

[١]-**تاج العروس من جواهر القاموس**، مرتضى الزبيدي، تح: حسين نصار، مر: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥م، ٢٧/١٤-٢٨ .

[٢]- نشير هنا إلى مجموعة من المعاجم من بينها:"جمهرة اللغة "لابن دريد، و"المحيط في اللغة" لابن عياد، و"أساس البلاغة" لزمخشري...

[٣]-**التكرار: مظاهره وأسراره**، عبد الرحمن محمد الشهراني، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، السعودية،١٩٨٣ م، ص٧ .

وتَكراراً. قال أبو سعيدٍ الضَّرِير: قُلتُ لأبِي عَمْرو: مَا بَين تَفْعالٍ وتِفعالٍ؟ فقال: تِفعالٌ اسم، وَتَفْعالٌ بالفتح مَصْدَر. (وَتَكِرَّةَ كَتَحِلَّة) وَتَسرَّة وتضِرَّة وتدرَّة "[1].

*التكرار اصطلاحا:

يعد التكرار (Répétition) في الدراسات النقدية، من أهم الظواهر الأسلوبية التي يُتكأ عليها لاستيعاب النص الأدبي وفهمه وتحليله. كما أنه عنصر أساسي "يمسك الشعر الغنائي عن التفكك والانحلال؛ كما يقول شتايجر"[2].

إن بنية التكرار بهذا تكون "نسقا تعبيريا في بنية الشعر، التي تقوم على تكرير السمات الشعرية، ومعاودتها في النص، بشكل تأنس إليه النفس، التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة."[3]

والتكرار، أيضا، هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني. فإن كان متحد الألفاظ و المعاني، فالفائدة في إثبات تأكيد ذلك الأمر، وتقريره في النفس، وكذلك إذا المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[4].

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح التكرار لم يكن المصطلح وحيد الاستعمال عند العرب، في هذا الإطار؛ فقد اعتُمد كذلك، مصطلح "التكرير" و"التَّرْدَادِ"، وغيرهما في مجموعة من

---

[1]-**تاج العروس**، الزبيدي، ٢٧/١٤ .
[2]-**أساليب الشعرية المعاصرة**، صلاح فضل، ص ٢٢ .
[3]-**حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، حسن الغرفي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص ٨١ .
[4]-**معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، م٢٠٠١، ص ١٧٣ .

التآليف، وممن فضل مصطلح التكرير بدل التكرار قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) في كتابه "نقد الشعر"، وابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) في كتابه "المثل السائر"، وغيرهما[١].

التكرار في النقد القديم:

لقد صاحبت ظاهرة التكرار الشعر العربي منذ بداياته الأولى؛ إذ نجده مثلا في الأشعار الجاهلية، ثم الأشعار الإسلامية وغيرها. غير أن التكرار، كظاهرة فنية، لم يحظ باهتمام كبير في كتب القدماء، ويعد الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) أول من أشار إلى هذا الأسلوب، وبين ضوابط استعماله ومواضعه، ولم يغفل ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ) هذه الظاهرة الفنية المتميزة، بل خص لها بابا في كتابه "العمدة"، إذ يقول–مثلا– عن مواضعه المختلفة: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها (...). فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب "[٢]. وقد ذكر القيرواني، في المقام نفسه، مواضع التكرار المستحسنة (إضافة إلى التشويق والاستعذاب)؛ كالتنويه والإشارة والتقرير والتوبيخ والتكثير وغير ذلك[٣].

كانت هذه لمحة نقدية موجزة إلى مصطلح التكرار عند القدماء، فما مدى حضوره في النقد الحديث، العربي والغربي؟

التكرار في النقد الحديث:

عُدَّ التكرار، في النقد الحديث، أو ما يطلق عليه بالتواتر أو الترداد (la fréquence)، ظاهرة متميزة تستحق الوقوف عندها؛ وذلك بالنظر إلى دورها الأساس في بناء القصيدة العربية؛ إذ لم يعد التكرار، كما كان شائعا في النقد العربي القديم، مقتصرا على تكرار اللفظ أو

---

[١]-**التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، فيصل حسان الحولي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م، ص٦.

[٢]-**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٥، ١٩٨١م، ص ٢٥٦ .

[٣]-المصدر نفسه، ص٢٥٧ .

المعنى[1]، بل أصبح، حسب جاك دريدا (J. Derrida)، "سمات جوهرية في اللغة، لفظا وحروفا، وهذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة مستمرة"[2]، بل قد تعدى الأمر كل هذا عند فيليب هامون (Phillipe hamon)؛ فالتكرار عنده "مبدأ عام له وجوده من التحقق، فهو يعتبر النظم شعبة من التكرار، وهذا الأخير له وجوه كثيرة؛ منها ما يجري على نظام، ومنها ما يحدث على وجه التقريب"[3].

ويقول الباحث المغربي المعاصر د. حسن الغرفي، متحدثا عن التكرار الموسيقي واللفظي في الشعر: "لكن ما ينبغي مراعاته، هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية؛ حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا، ثم الزاوية اللفظية؛ إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به"[4] .

بعد هذه التوضيحات، تتبادر إلى الذهن مجموعة من التساؤلات: فما هي تجليات أسلوب التكرار في قصيدة مالك بن الريب؟ وما الدلالات والمعاني التي تؤديها هذه الظاهرة الفنية المتميزة فيها؟

❖ *أسلوب التكرار في قصيدة مالك بن الريب مظاهره ودلالاته :*

تتنوع مظاهر التكرار في مرثية مالك بن الريب، بين تكرار حرفي وتكرار اسمي وآخر فعلي وغيرها، فلا يجوز لنا هنا أن ننظر إلى هذا الأسلوب البلاغي، بوصفه مجرد إعادة وتكرير لألفاظ وعبارات معينة، بل إن للأمر علاقة وطيدة بالمعنى العام للقصيدة، وكذا بحيثيات نظمها، وله علاقة أيضا بالحالة النفسية للشاعر.

---

[1]-**التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، فيصل حسان الحولي، ص ٦٥ .
[2]-**أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"** لمحمود درويش، عبد القادر علي الزروقي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، م٢٠١١، ص٢٢ .
[3]-المرجع نفسه، ص٢٣ .
[4]-**حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، حسن الغرفي، ص ٨٢ .

وقبل عرضنا للأساليب والمظاهر التكرارية في القصيدة المدروسة، تستوقفنا كلمة (الغضى)، التي بدت وحدة بنائية مكتملة المعالم؛ فتكررها في الأبيات الثلاثة الأولى خمس مرات يوحي بأن الغضى بوابة اتخذها الشاعر من أجل بلوغ عالم الشوق والحنين، وهي عمود القصيدة التي يتكئ عليها، وهي أنموذج واضح لظاهرة التكرار عند ابن الريب[١].

١ـ تكرار الأصوات:

قسم علماء اللغة العربية المحدثون الأصوات اللغوية عموما إلى قسمن رئيسيين : الأصوات الصائتة، ثم الأصوات الصامتة.

فالصوت الصائت هو "الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه، أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، خلال الأنف معها أحيانا ، دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[٢]. إن الصوت الصائت، في اللغة العربية، هو الحركات: الكسرة، الضمة، الفتحة ، إضافة إلى حروف المد. وتقسم هذه الأصوات إلى قسمين[٣]:

---

[١]- **ثنائية النص: قراءة في مرثية مالك بن الريب**، عبد العزيز السبيل، ص٦٥.
[٢]-**دروس في مقاييس الصوتيات**، عبد الصمد لميش، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة المسلية، ص٨.
[٣]- **الصوائت والمعنى في العربية: دراسة دلالية معجمة**، محمد محمد داود، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ٢١.

ثابتة		متغيرة	
تقع ضمن بنية الكلمة.		العلامات الإعرابية، أو الحركات القصيرة والطويلة.	
تكون أواخر الكلمات المبنية.	تكون لازمة للحروف المباني.	**أصلية**	**فرعية**
		الكسرة **الضمة** **الفتحة**	**الألف** **الواو** **الياء**

ومن بين أمثلة الصوائت الثابتة في قصيدة مالك بن الريب؛ حركات الفعل الماضي؛ نحو: ترك، عصب، لهف، كان... وبعض الحركات في الضمائر: أنكما... أما الصوائت المتغيرة، فمن أمثلتها: حركة الضمة في : كُنت، مُت.. وحركة المد الألف، في القافية: ليا، قضائيا، سواجيا..

أما الصوامت أو الحرف فهو "صوت لغوي مفرد بسيط يمكن تسجيله بالآلات الحساسة في المعمل"[1]. وقد ظهرت مجموعة من الدراسات اللسانية الجدية التي تؤكد تناسب الأصوات الهجائية، في أغلب الحالات، مع معانيها، وتعد دراسة أبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)،

[1]-**أسس علم اللغة**، ماريو باي، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٧م، ص ٤٧.

من أبرز الدراسات في هذا الموضوع؛ إذ تَعَرَّضَ في بابين، من كتابه "الخصائص"، إلى أن الأصوات العربية محملة بقيم دلالية يستطيع القارئ أو السامع معرفة ما توحي إليه[1].

إن أول ما يستوقف القارئ في مطلع القصيدة تكرار حرف "الياء" في القصيدة ككل اثنان وخمسين ومائتان مرة (٢٥٢)؛ إذ تردد مثلا في البيت الأول ست مرات، وفي البيت الثاني خمسا، وفي الثالث تكرر ثماني مرات، ففي المقطع الآتي القصيدة تكرر حرف الياء (٢٤) مرة، (من البيت١٩ إلى ٢٣):

أَقِيمَا عَلَيَّ اليَوْمَ، أَوْ بَعْضَ لَيْلَةٍ، وَلاَ تُعجَلاَنِي قَدْ تَبَيَّنَ مَا بِيَا

وَقُومَا، إِذَا مَا استلَّ رُوحِي، فَهَيِّئَا لِيَ القَبْرَ وَالأَكْفَانَ، ثُمَّ ابْكِيَا لِيَا

وَخُطَّا بِأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ مَضْجَعِي، وَرُدّا عَلَيَّ عَيْنِي فَضْلَ رَدَائِيَا

وَلاَ تَحْسَدَانِي، بَارَكَ الله فِيكُمَا، مِنَ الأَرْضِ ذَاتِ العِرْضِ أَنْ تَوَسَعَا لِيَا

وفي ذيل القصيدة كُرِّر الحرف نفسه في الكلم، (١٤) مرة:

وَبِالرَّمْلِ مِنِّي نِسْوَةٌ لَوْ شَهِدْنَنِي بَكَيْنَ وَفَدَيْنَ الطَّبِيبَ المُدَاوِيَا

فَمِنْهُنَّ أُمِّي، وَابْنَتاهَا وَخَالَتِي، وَبَاكِيَةٌ أُخْرَى تَهِيجُ البَوَاكِيَا

وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ مِنِّي وأهلِهُ ذَمِيماً، وَلاَ بِالرَّملِ وَدَّعْتُ قَالِياً

إن الياء "صوت غاري، متوسط مجهور، نصف صائت منفتح"[2] . وهو كذلك حرف من حروف المد الطويلة، التي تمتاز بسعة مخارج نطقها، "بما يعني خروج الصوت قويا من

---

[1]-**الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، صالح سليم عبد القادر الفاخري، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د.س، ص ١٤٤.
[2]-نفسه، ص ١٤٣ .

الصدر؛ مما يُمكِّن من التعبير عن حالات الانفعال النفسية الداخلية، وهذا ما يعزز الدلالة، ويعلي من شأنها في ظل إيقاعات تمتاز بالامتدادات المعبرة "[1].

كما أن الشاعر لجأ إلى تكرار خاصية إشباع حرف الياء (الروي)، والإشباع هنا يعطي مساحة للشاعر، بغية التنفيس والتعبير عن معاناته، وهذا ما يسبغ العديد من الفرضيات الدلالية على موضوع القصيدة الرئيس. كما أن الشاعر من خلال تكراره حرف الياء، يعزف سيمفونية خاصة ومتفردة، تدل على جروح وآلام عميقة.

أما الصوت المميز الآخر المكرر، إلى جانب الياء، فهو "العين"، الذي تكرر في القصيدة بأكملها، خمسة وسبعين مرة (٧٥) مرة، (شعري، عنانه، علي، عزيز، بأعلى، تعجلاني، العيون، العيس، اعتادي، عرضت...). إن نظرة القدماء إلى هذا الحرف، نظرة متميزة جدا؛ فهو من الأصوات التي تمتاز بجَرْس إيقاعي خاص، وأبرز دليل على هذا التميز تسمية الخليل بن أحمد الفراهيدي معجمه اللغوي المشهور ب"العين"، وجعل هذا الصوت الأول على مستوى الترتيب. والعين "من الأصوات المجهورة القوية التأثير، المتميزة في النطق وفي الموسيقى. وهي أيضا من الأصوات المتفردة التي لا تدغم في اللغة العربية، ولا يدغم فيها؛ كالهمزة والهاء والعين"[2].

كما يثير انتباه القارئ، تكرار حرف "الراء"؛ فهو في القصيدة لا يؤدي وظيفة صوتية فقط، بل يدل أكثر من ذلك على "التكرار وديمومة الحدث في أكثر أحواله، كيفما كان موقعه في الكلمة"[3]. وقد تكرر حرف الراء في قصيدة مالك، اثنتي عشرة ومائة (١١٢) مرة، في كلمات مختلفة، من قبيل (شعري، الركب، خراسان، در، تذكرت، يجر، رحلي، الرحى، المراقيل، رابية...). إن الراء المكرر يدفع القارئ إلى الاندفاع والانفعال بنطقه وتلفظه، وهذا ما يكسب النص بعدا دلاليا يتماشى مع الحالة النفسية المتدهورة للشاعر.

---

[1]-**نفسه**، ص ١٤٦ .
[2]-نفسه، ص ١٤٧ .
[3]-**الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، صالح سليم عبد القادر الفاخري، ص ١٥٠ .

يمكن أن نستشف مما سبق أن الأصوات المكررة في قصيدة مالك بن الريب وظفت أساسا من أجل تبليغ مكنونات الشاعر ومشاعره، وضمان تعاطف المستمع والمتلقي معه؛ فهذه الحروف تخدم، بالدرجة الأولى، غرض القصيدة المتمثل في رثاء الشاعر لنفسه، وندبه أحواله.

٢_ تكرار الضمائر:

تتميز قصيدة مالك بن الريب كذلك بحضور ضمائر مختلفة فيها، وبالتعامل مع هذه الأخيرة كبنية دالة، لها أهميتها الأسلوبية والدلالية.

أ_ ضمير المتكلم (المفرد):

لهذا الضمير حضور قوي جدا في القصيدة، ومن أمثلته فيها (أجبت، تذكرت، أقول، كنت، مت، ردائي، ماليا، لسانيا، قضائيا...)، فهذا الضمير المفرد يقرب إلى المتلقي معاناة الشاعر، وألم فراق الأحبة والأصحاب؛ إذ يخترق الضمير نفوس القراء بشكل مباشر، ليعايشوا ماجريات الوقائع التي تحاكيها القصيدة.

ب_ ضمير المخاطب:

ولهذا الضمير حضور بارز –أيضا– في مرثية ابن الريب، وقد جاء تارة بصيغة المفرد، حين يخاطب الشاعر أصحابه ورفاقه كقوله (تراني عصبا، تراني والعتاق ركابيا...)، وبرز كذلك في خطابه "أم مالك" (سلمي، اعتادي، تري..)، ثم ظهر الضمير أيضا في خطابه للراكب المتجه نحو قريته (بلغ، سلم، عطل..). كما نجد حضور ضمير المخاطب تارة أخرى بصيغة المثنى (أقيما، صاحبي، تعجلاني، قوما، خذاني، اسمعا..)، ثم بصيغة الجمع في قوله (ارفعوني، شهدنني...).

ج_ ضمير الغائب:

وفي خضم تذكره لحظات من حياته الماضية، عمد مالك بن الريب إلى استخدام ضمير الغائب بصيغه المختلفة (المفرد، المثنى، الجمع)، ومن أمثلته (يجر، كان، يقولون، يدفنونني...) . إن حضور هذا الضمير، إن دل على شيء إنما يدل على حنين الشاعر لحياته القديمة، وتمنيه العودة إلى عائلته وأطفاله، وأمه الحنون.

٣- تكرار الكلمات:

الكلمة أو المونيم Monéme هو "أصغر وحدة ذات معنى، وربما كان من الممكن، كذلك، أن يوصف بأنه سلسلة من الفونيمات، ذات المعنى التي لا يمكن تقسيمها، بدون تضييع المعنى أو تغييره"[١]. وتلعب هذه الكلمات، في النصوص الشعرية، إلى جانب تحقيق الكثافة اللغوية، دورا مهما في إيصال المعنى الشعري بصورة مؤثرة ومميزة؛ "فإذا كان تَكْرار الحرف وتَرْداده في الكلمة الواحدة يمنحها نغَماً وجرْسا ينعكسان على جمال الصورة، فإن تكرار اللفظ في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادا أو تناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد"[٢].

يعتبر تكرار الكلمات من أكثر أنواع التكرار شيوعا واستخداما في الشعر العربي القديم، فهو أسلوب يصلح للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، ذلك ضمن نسق إيقاعي منسجم، ويكون له وقعه وقيمته في حياة الشاعر، كما أن له علاقة وطيدة بموضوع القصيدة.

أما الشاهد الأكثر بروزا في قصيدة مالك بن الريب لهذا التكرار، فهو كلمة "الغضى"، التي تكررت في القصيدة ست مرات؛ وتبرز في الأبيات الثلاثة الأولى بشكل قوي جدا. يقول مالك بن الريب:

١-**أسس علم اللغة**، ماريو باي، ص ١٠١ .
٢-**التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، فيصل حسان الحولي، ص ص ١٠٤-١٠٥ .

ألاَ لَيْتَ شِـــــعْرِي هَـلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَـــــــةً بِجَنْبِ الغضى أُزْجِي القِلاَصَ النّوَاجِيَا

فَلَيْتَ الغضى لَـمْ يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَـــهُ وَلَيْتَ الغضى مَاشى الرِّكَـــــابَ لَيَالِيَا

لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الغضى ، لَوْ دَنَا الغضى مَزَارٌ، وَلَكِنَّ الغضى لَيْـــــــسَ دَانِيا

والغضى، كما جاء في "لسان العرب" لابن منظور، "مِنْ غَضَوْتُ عَلَى الشيء وَعَلَى القَذَى وأَغْضَيْتُ؛ أَيْ: سَكَتُّ. وَالغضى شَجَرٌ مِنْ نَبَاتِ الرَّمْلِ، لَهُ هَدَبٌ كَهَدَبِ الأَرْطَى" [1]. ولهذا النوع من الأشجار وقع خاص في نفسية الشاعر؛ فقد اختار الغضى ليؤكد غضاضة إحساسه وتجربته، كما أن الغضى يتصل بالوجود الحسي والواقعي والنفسي للشاعر؛ إذ إنه يرمز إلى مكان عيشه (أبيتن ليلة بجنب الغضى ..). وهو تارة أخرى مكان الشجر الذي يقوم فيه بإزجاء القلاص. والغضى دلالة على الحنين والشوق للقاء الأحبة. كما أن المعروف عن شجر الغضى ؛ كما يقول الأزهري، أن نارها "نَارٌ غَاضِيَةٌ عَظِيمَةٌ أُخَذَ مِن نَارِ الغضى ، وَهُوَ مِنْ أَجْوَدِ الوقُودِ عِنْدَ العرَبِ"[2]، ولعل هذا هو الإحساس الذي خالج الشاعر في لحظاته الأخيرة من الحياة؛ فهو متأجج بنار الشوق إلى دياره، وعبق المكان ماثل في ذهنه لفترات طويلة، ويصعب إخماده بسهولة.

إن القصيدة تعكس علاقة الشاعر بشجر الغضى ، ويمكن اعتبار هذه العلاقة البؤرة الأساسية في القصيدة. كما نشير إلى أن كلمة الغضى ذكرت في النص بشكل متدرج، من حيث الترتيب، في الأبيات الثلاثة (مرة في البيت الأول، مرتان في الثاني، وثلاث مرات، في البيت الثالث)، ولهذا الأمر دلالات عميقة، تتعلق بمحاولة يائسة لتحقيق الشاعر أمنيته الأخيرة في الحياة.

---

[1]-**لسان العرب**، ابن منظور، مادة "غضا " .
[2]-المصدر نفسه، ص ٣٢٧٩ .

وإلى جانب كلمة "الغضى "، تستوقفنا في القصيدة مجموعة من الوحدات المعجمية المكررة، والتي لها–هي الأخرى– وقع خاص فيها، ومن بينها كلمة (خراسان) والتي كررت مرتين، يقول ابن الريب:

لَعَمْرِي لَئِنْ غَالَت خَرَاسَانُ هَامَتِي لَقَدْ كُنْتُ فِي بَابَيْ خَرَاسَانَ نَائِيا

كما نلحظ أيضا ترداد كلمة "الدر" خمس مرات، (در الظباء، در كبيري، در الهوى، در لجاجتي، ودر انتهائيا)، وتكرار في كلمة "بلغ" (بلغ أخي، بلغ عجوزي، بلغ كثيرا) وكلمة "الهوى" (دعاني الهوى، أجبت الهوى، در الهوى) ثلاث مرات.

إن تكرار الكلمات والألفاظ يعزى بالدرجة الأولى، عن أهمية اللفظة المكررة، وأثرها في إيصال المعنى. ويأتي تكرار اللفظ، في قصيدة مالك بن الريب، تارة للتأكيد، وتارة أخرى للتعبير عن الشوق والحنين. كما ينعكس إيجابا على إثراء الإيقاع الصوتي للنص الشعري.

٤-تكرار العبارة:

يعد هذا النمط من التكرار أشد أنواع التكرار تأثيرا، وهو يرد في شكل كلمات مركبة مضموم بعضها إلى بعضها، يعمد الشاعر من خلاله إلى إثارة انتباه القارئ إلى عبارات معينة، تكون –في الغالب– ذات صبغة إيحائية تستغرق الحالة الشعورية والنفسية له، علاوة على وظائف أخرى. يقول أحدهم: "إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد، لتشمل دلالة التوكيد، وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية، وما تضفيه على الصورة من معان"[١].

---

[١]-**أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش**، عبد القادر علي الزروقي، ص ١١٦ .

وفي دراستنا للقصيدة، لاحظنا تكرار عبارة (ألا ليت شعري)، وهذا التكرار يأخذ بعدا دراميا يقارب أمنية الشاعر المستحيلة في العودة لوطنه؛ فجاءت العبارة مكررة في مواضع ثلاثة، وهي كالآتي:

ليت شعري ← هل أبيتن ليلة بجنب الغضى .

ليت شعري ← هل تغيرت الرحى.

ليت شعري ← هل بكت أم مالك.

فجاءت العبارة المكررة هنا، كأمنية الشاعر، التي استحالت واقعا فعليا، والتي تتمثل في العودة لأرض الغضى .

ومن أمثلة هذا الضرب من التكرار أيضا، تكرار عبارة {وطورا تراني}، في الأبيات الآتية:

وَطَوْراً ترانـــــي في ظِلالٍ وَمَـجْمـعٍ وَطَوْراً تَراني والعِتَاقُ ركابـــــــيا

وطـــــورا تراني في رحا مستـــــديرة تخرق أطراف الرمـــــــاح ثيابيا

ومن خلال هذه الأبيات، يحاول الشاعر تسليط الضوء على بطولاته وشجاعته في الماضي، فهذه العبارة تثير انتباه القارئ لما كان عليه الشاعر في السابق.

٥-تكرار الأساليب:

لعبت الأساليب دورا مهما في نسج خيوط هذه القصيدة، بحيث استهل الشاعر مرثيته بأسلوب التمني (ألا ليت شعري)، وتكرر هذا الأسلوب في أبيات أخرى (فليت الغضى

، ألا ليت شعري هل تغيرت الرحى، يا ليت شعري هل بكت أم مالك). كما نجد أيضا تكرار أسلوب الاستفهام، حين يتساءل الشاعر في قصيدته، من قبيل قوله:

أَلَمْ تَرَنِـي بِعْـتُ الضَّـلاَلَةَ بِالـهُدَى وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابن عَفَّانَ غَازِيّا؟

وقوله:

وَهَلْ تَرَكَ العِيسُ المَرَاقِيلُ بِالضُّحَى تَـــعَالِيهَا تَعْلُـــــو المُتُونَ الـفيَافيَـا؟

ونلاحظ أيضا هيمنة لأسلوب الأمر، كما يظهر حين يوصي الشاعر أصحابه بكيفية التعامل مع جثته، فيقول:

أَقِيمَا عَلَيَّ الْيـوْمَ أَوْ بَعْـضَ لَـيْلَةٍ وَلاَ تُعجِلاَنِـي قَدْ تَبَيَّنَ مَـــا بِيـــــا

وَقُومَا، إذَا مَا استُلَّ روحِي، فَهَيِّئَا لِي القَبر والأكفان، ثُمَّ ابْكِيَا لِيـــــا

ثم يقول أيضا، في السياق نفسه:

خُذَانِـي، فَجرُّانِي بِبُرْدِي إِلَيْكُمَا فَقَدْ كُنْتُ، قَبْلَ اليَومِ، صَعباً قياديـــا

كما يأمر مالك بن الريب الراكب المتجه إلى مدينته أن يعلن عن نهايته المحتومة، قائلا:

فَيَا راكِباً إِمـا عَـرَضْتَ فَبَلِّغن بَنِي مَـالكٍ وَالرِّيـبَ أَنْ لاَ تَـلاقيـــــا

ويخبر الراكب، أيضا، بوصيته لتبليغ السلام لأخيه وعجوزه وشيخه وغيرهم، قائلا:

وَبَـلِّغ أَخِي عِمْرانَ بُرْدِي وَمِئْزَرِي، وَبَلِّغ عَجُوزِي اليَومَ أَنْ لاَ تَدانيـــــا

وَسَــلِّم عَلَـى شيْخِي مِنِّي كِلَيهِمَا، وَبَلِّغ كَثِيرا وَابـــنِ عَمِّي وَخَالِيـــــا

ويستمر الشاعر عقب ذلك بإرسال طلباته في شكل أوامر، باعتبارها أمنياته الأخيرة في الحياة.

وبعد ذلك، نتوقف عند أسلوب النداء، الوارد في مجموعة من الأبيات، وكأن الشاعر يحاول باستخدامه التخفيف من معاناته الجسدية والنفسية، ومثاله (فيا صاحبي رحلي، فيا راكبا...).

وأخيرا نذكر أسلوب النهي؛ كما في قوله (لا تحسداني، لا تنسيا عهدي...)، وأسلوب القسم، (لعمري، فلله دري...)، وغيره من الأساليب البلاغية المتنوعة، التي كرِّرَت لأغراض دلالية وإيحائية بامتياز، علاوة–طبعا– على وظيفتها الفنية والموسيقية والتأثيرية.

ومن هنا، يمكن أن نقول أن قصيدة ابن الريب، استطاعت، بشكل أو بآخر، ضم مجمل مظاهر التكرار، من تكرار الحركات مرورا إلى تكرار الكلمات والضمائر وكذا الأساليب؛ فهذه الميزات، كلها، لعبت دورا كبيرا في تقوية مضمون القصيدة من جهة، وتحقيق موسيقى رنانة في الأبيات من جهة أخرى.

وإلى جانب بنية التكرار، يستوقفنا عنصر إيقاعي متميز آخر، لا يقل أهمية عن التكرار في الموسيقى الداخلية للقصيدة، وهو "التوازي"؛ فهذا الأخير يرتبط أيضا بفنية الشعر وموسيقاه الداخلية.

ويحق لنا–هاهنا– أن نطرح مجموعة من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها، في المبحث الثاني من هذا الفصل كالآتي:

* ما تعريف التوازي في كل من النقد العربي القديم والنقد المعاصر؟

* وما دوره في تشكيل إيقاع القصيدة، وإضفاء رنة خاصة عليها؟

* وما تجليات التوازي في مرثية مالك بن الريب، وأهم مميزاته ووظائفه فيها؟

المبحث الثاني: التوازي : Parallélisme

يعد التوازي من السمات الفنية التي تميز النص الشعري؛ فهو "ظاهرة موسيقية دلالية، يتكئ عليها الشاعر في بناء نصه"[١]. وتشير بعض الدراسات النقدية إلى أن "الراهب (Robert Lowth) روبرت لوث (ت١٧٥٣م) أول من حلل، في ضوئه (التوازي)، الآيات التوراتية"[٢] .

ويعرف الباحث البولندي ر. أوسترليتز (Austerlits) التوازي على النحو الآتي: "كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كل واحد منهما نفس الموقع تقريبا"[٣] . ثم يتابع حديثه قائلا: "إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرارا غير كامل"[٤].

أما في المعاجم الاصطلاحية ومعاجم تاريخ الأدب، فهي تكاد تتفق أن التوازي هو: "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي، في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية" [٥].

إن مبحث التوازي لم يعرف استقلالية في كتب البلاغيين العرب، بل ربط "بفن البديع، كالجناس والتكرار والسجع؛ فصاحب الصناعتين (مثلا) يدرجه ضمن باب السجع، بل يعده لونا من ألوانه"[٦] .

وتتعدد أنواع التوازي في النص الشعري بخاصة، باختلاف الدارسين أنفسهم "فمنهم من عد مستويات التوازي أنواعا؛ كالتوازي النحوي، والصرفي، والصوتي، والدلالي..."[٧]. من هنا، سنحاول التطرق إلى بعض أنواع التوازي الواردة في قصيدتنا المدروسة؛ قصيدة مالك بن

---

[١]- **التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)**، غانم صالح سلطان، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ع٢، م١١، ٢٠١١م، ص ٣٦٤ .

[٢]- **التشابه و الإختلاف، نحو منهاجية شمولية**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ٩٧ .

[٣]- **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، يوري لوتمان، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.س ص ١٢٩ .

[٤]- نفسه.

[٥]- **التشابه و الإختلاف، نحو منهاجية شمولية**، محمد مفتاح ، ص ٩٧ .

[٦]-**أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا، لمحمود درويش**، مقاربة أسلوبية، عبد القادر علي زروقي، ص ٤٠ .

[٧]- **التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)**، غانم صالح سلطان، ص ٣٦٤ .

الريب في الرثاء، وقد ارتأينا التطرق إلى ثلاثة أنواع رئيسية، ولعل هذا الاختيار تَتَبُعٌ وتقَف لمجموعة من الدراسات في هذا المجال، التي جعلت التوازي أنواعا ثلاثة، إضافة إلى كون هذه الأنواع أكثر حضورا وتبلورا في قصيدة مالك، وهذه الأنواع الرئيسية، هي كالآتي:

أ- التوازي الصوتي.

ب-التوازي الصرفي.

ج-التوازي التركيبي.

أ-التوازي الصوتي:

يقصد بهذا النوع من التوازي "تكرار حروف من نمط معين؛ أي تكرار صوت أو مجموعة أصوات في البيت الشعري أو المقطوعة، وبيان الدور الذي تلعبه هذه الأصوات في تحقيق الإيقاع الموسيقى للمقطوعة أو البيت"[1]. و" تعتمد دراسة التوازي الصوتي على كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحيانا وكثافتها، وكيفية توزيعها في بنية النص"[2] .

إن لهذا النوع من التوازي حضورا قويا في مرثية مالك بن الريب؛ فهو يلعب، إلى جانب التكرار، دروا بارزا في تحقيق موسيقى داخلية تطرب لها أذن المتلقي. وسندرس، على سبيل المثال، بنية التوازي الصوتي في الأبيات من تلك المرثية، والتي تتحقق من خلال تكرار أصوات معينة:

بِأَنَّكُـــمَا خَلَّفْتُمَانِـــي بِقَفْـــــــرَةٍ، تَهِيلُ عَليَّ الرِّيحُ فِيهَا السَّوَاقِيَا

وَلَا تَنْسَيَا عَهْدِي، خَلِيلَيَّ، إِنَّنِـــي تقَطَّع أَوْصَالِي، وَتُبْلَى عِظَامِيَا

فَلَنْ يَعْدِمَ الوِلْدَانُ بَيْتاً يَجُنّثِنِـــــي، وَلَنْ يَعْدِمَ المِيرَاثُ مِني المَوَالِيا

يَقُولُونَ: لاَ تَبعُدْ، وَهُم يَدْفنونُنِـــي، وأينَ مَكَانُ البُعدِ إِلاَّ مَكَانِـــيَا؟

غَدَاةَ غَدٍ، يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ، إذا أَدْلَجُوا عَنِّي، وَخَلَّفت ثَاوِيا

تعرف هذه المقطوعة المنقولة إذا، توازيا صوتيا يتحقق من خلال تكرار مجموعة من الحروف، وسنحاول في الجدول أسفله جرد بعض هذه الأصوات المكررة، واستخراج مكامن الطرب الموسيقي فيها، وهذه الأصوات على الشكل الآتي:

---

[1]- **بنية التوازي في قصيدة "فتح عمورية"**، إبراهيم الحمداني، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع١٣، أيلول ٢٠١٣م، ص٦٧ .

[2]- **ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، عبد الرحيم محمد الهبيل، من منشورات جامعة القدس المفتوحة، ٢٠١٢م، ص ١٠٧ .

الحرف	العدد الإجمالي للتكرار	البيت الأول	البيت الثاني	البيت الثالث	البيت الرابع	البيت الخامس	مخارج الأصوات وصفاته
الياء	٣٠	٧	٨	٧	٥	٤	نصف حركة غاري مجهور، وهو من الأصوات الرخوة.
اللام	٢٢	٤	٥	٤	٤	٥	صوت لثوي جانبي مجهور، وهو من الحروف الذلقية.
الباء	٦	٢	١	١	٢	٠	صوت شديد مجهور، شفوي.

يظهر من الجدول، أن الشاعر مالك بن الريب، عمد إلى تكرار بعض الأصوات في الأبيات الخمسة على نحو متقارب ومتناظر. ومن الواضح أن صوت الياء هو أكثر الأصوات تكرارا فيها (٣٠ مرة)، وحرف الياء من الأصوات أو أشباه الصوائت الغارية المجهورة، فهنا يتحقق التوازي الصوتي في المقطوعة، بين البيت الأول والبيت الثالث، سبع مرات.

كما يتحقق التوازي الصوتي، كذلك، على مستوى حرف اللام، الذي تكرر اثنتين وعشرين مرة (٢٢)، إذ نجد التوازي في كل من البيت الأول والبيت الثالث والبيت الرابع (أربع مرات)، وتوازي حرف اللام خمس مرات، بين كل من البيت الثاني والخامس، في المقطوعة نفسها.

أما التوازي المتعلق بحرف الباء، فيتجلى في كل من البيت الأول والرابع، مرتين، كما نجد توازيا صوتيا بين البيتين الثاني والثالث (مرة واحدة).

ومن بين أمثلة التوازي الصوتي أيضا، تكرار كلمات معينة في أشطر البيت الوحد، ومثالها:

فَلَيْتَ الغضى لَمْ يَقْطَعِ الرَّكْب عَرضَهُ، وَلَيْتَ الغضى مَاشِي الرّكَاب لَيَالِيَا

فمن خلال هذا البيت، يظهر لنا جليا تواز صوتي جزئي لا كلي، بين كلمات معينة، عبر تكرارها في البيت الواحد، كالآتي:

فليت ← **وليت**

الغضى ← **الغضى**

الركب ← **الركاب**

وتحتوي قصيدة مالك التميمي على ظاهرة صوتية متميزة أخرى، لها دور أساسي في إحداث التوازي الصوتي، وهي ظاهرة التنوين؛ كما في كلمات مثلا (لياليا، دانيا، غازيا، ماليا، ساقيا، ردائيا، ركابيا، هابيا، خاليا ...). إن ظاهرة التنوين، وتكرارها في مواضع محددة من القصيدة، يضفي جمالية على الإيقاع الداخلي للقصيدة. وقد عبر الشاعر من خلال هذا التنوين، أيضا، عن مدى اشتياقه إلى مكانه الأصلي، وكان التنوين أيضا طريقة ووسيلة يعبر من خلالها الشاعر عن ألمه، ويرثي نفسه ومآله.

ومن جهة أخرى، يتجلى لنا نوع آخر من التوازي الصوتي، ويكون هذا النوع على مستوى التفاعيل وحرف المد في القافية. إن من أبرز تجليات التوازي، الذي يحقق تناغما إيقاعيا في قصيدة مالك بن الريب، التوازي على المستوى العروضي والتصريفي، ذلك بأن دور الأوزان، على الصعيد الصوتي، متميز،" والاستثمار الجيد للوزن يساهم في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية؛ بحيث إننا إذا ألغينا الوزن من هذه اللغة سيتحطم البناء النحوي المتماسك بواسطة الكلمات"[1] ، ومثاله :

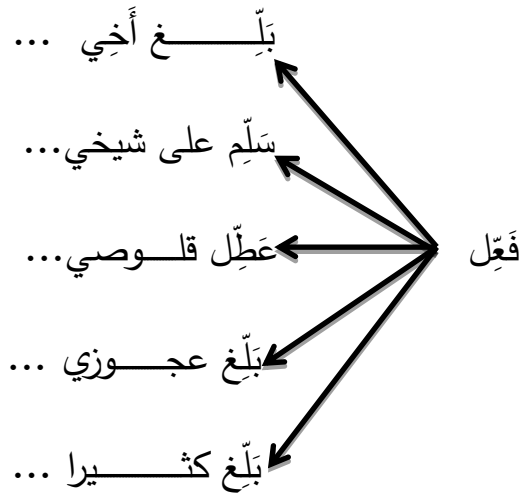
وَبَلِّغ أَخِي عِمْرَانَ بُرْدِي وَمِئْزَرِي؛

وَسَـــلّم عَلَى شَيْخَيَّ مِني كِلَيْهِمَا،

وَعَطِّل قَلُوصِي فِي الرِّكَاب، فَإِنَّهَا

(...)

[1]-**التوازي ولغة الشعر**، محمد كنوني، "مجلة فكر ونقد"، الرباط، ع١٨، س.٢، أبريل ١٩٩٩م، ص ٨٤ .



أما على مستوى القافية، فالياء الممدودة خلقت جوا تنغيميا إيقاعيا، عَبَّرَ الشاعر من خلاله عن مشاعره وأحاسيسه المضطربة، ومثاله (تلاقيا، تدانيا، خاليا، بواكيا...).

مما تقدم كله، نستشف دور التوازي الصوتي في البنية الإيقاعية للقصيدة. "فإذا كانت بنية الأصوات تخلق لونا من التوازي الظاهري؛ لأنها تمارس فعلها على مستوى خط الكلمات، فإن بنية الوزن تخلق لونا من التوازي الخفي، الذي يساهم في بناء متواليات متوازنة"[1] .

[1]- المرجع نفسه، ص ٨٤ .

ب- التوازي الصرفي:

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة[1]، من قبيل (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعل التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان، اسم الآلة)، وأوزان الأفعال وتصاريفها المختلفة، وبعض أنواع الجموع. وهذا النوع من التوازي "يعين على تقوية إيقاع الفكرة، ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص"[2].

وسنحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على بعض مظاهر التوازي في قصيدة ابن الريب؛ ومن بينها: اسم الفاعل(ناصح، هالك، تالد، راكب...)، وبعض صيغ المبالغة كقوله (عطافا، محمودا، صبارا) .

كما اتخذت القصيدة مسارا آخرا، تجلى في تكرار الأفعال الثلاثية، المختلفة الأوزان، ومن أمثلتها (ليت، كنت، أجد، حلّ، فضل...)؛ إن لهذه الاوزان دور بارز لا يستهان به، في تحقيق التوازي الصرفي في القصيدة المدروسة.

ومما يسجل في هذا النوع من التوازي أيضا داخل قصيدة ابن الريب، حضور متميز لتراكيب ذات صيغ مختلفة، أو ما يسمى بالموازنة، وهي " غرض بلاغي تكون فيه الألفاظ متعالية متوالية الأجزاء حسنة الترتيب "[3]، ومن أمثلتها التوازي الحاصل على مستوى التراكيب في البيت الآتي:

وَطَـوراً تراني فِي ظِلاَلٍ وَمَجْمَع، وَطَورا تَراني وَالعتاق رِكَابِـــــيا

فقد جاءت الألفاظ في هذا البيت مرتبة، على المستوى الصرفي، ومتناسقة على المستوى الايقاعي، مما سمح بتشكيل موسيقة متميزة في هذا البيت، وغيره من الأبيات، التي تحتوي هذا النمط، في القصيدة ككل.

---

[1]-**بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية**، إبراهيم الحمداني، ص٧٣ .
[2]- المرجع نفسه، ص ٧٣ .
[3]- نفسه.

ج- التوازي النحوي/ التركيبي:

يعد هذا النوع من التوازي من أكثر الأنواع شيوعا وتوظيفا في القصائد العربية. وقد أَوْلاَهُ رومان جاكبسون (Roman Jakobson) عناية كبيرة، وعد التوازي محدد "السمات النحوية الرئيسية التي تشكل البنية الحقيقية، والتي تبدو للوهلة الأولى متشابكة جدا، تقدم بالمقارنات الدلالية التي يمكن تطبيقها في نظام متواز"[1] .

إن القارئ المتأمل لبناء وتركيب الجمل في قصيدة مالك بن الريب، سيجد نوعين من التوازي: أفقي، وعمودي؛ فالتوازي التركيبي "لا يكون في خط مستقيم فقط، وإنما يكون أيضا بشكل تعاقبي في مواقع متناظرة أو مخالفة لبعضها البعض"[2] . وفيما يأتي بيان النوعين معا من خلال النص قيد الدراسة:

***التوازي التركيبي الأفقي:** ومثال هذا النوع في بكائية مالك بن الريب قوله

وَطَوْراً ترانـــــي في ظِلالٍ وَمَــجْمعٍ وَطَوْراً تَراني والعِتَاقُ ركابـــــيا

إذ نلاحظ، في هذا البيت، أن صدر الشطر الأول يوافق ويوازي صدر شطر البيت الثاني، فأسلوب التمني كان حاضرا في كلا الشطرين مثلا...

ومثاله أيضا قول الشاعر:

فلَـــــــنْ يَعْدِمَ الوِلْدَانُ بَيْتاً يجُنُّني، وَلَنْ يَعْدِمَ المِيرَاثُ مِنِّي المَوَالِيـــا

فقد تشابه شطرا البيت هنا على مستوى التركيب، بحيث اشتمل كل منهما على بنية النفي في أوله، وتوازيا تركيبيا؛ بحيث وردت بنية كل واحد منهما على النحو الآتي: حرف

---

[1]- **بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية**، إبراهيم الحمداني، ص٧١ .
[2]- **ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، عبد الرحيم محمد الهبيل، ص ١٢١ .

عطف+ حرف نصب+ فعل مضارع+ فاعل. ورغم اختلاف المعنيين بينهما، فهما ليسا متضادين؛ لكونهما يخدمان معنى عاما واحدا.

***التوازي التركيبي العمودي/ الرأسي:** ومن جهة أخرى نجد توازيا بين تركيبات مجموعة من الأبيات الشعرية المتتابعة في القصيدة، ومثالها:

فَقَدْ كُنْتُ عطَّـــافاً، إذا الخَيْلُ أَدْبَرَتْ، سَرِيعاً لَدَى الهَيْجَا، إِلَى مَن دَعَانِيَا

وَقَدْ كُنْـتُ مَحْمُوداً لَدَى الزّادِ وَالـــقِرى، وَعَـــنْ شَتْمِ ابن العَمِّ وَالجَـــارِ وَانيا

وَقَدْ كُنْتُ صَـبَّاراً عَلَى القَرْنِ فِي الوَغَى، ثَقِيلاً عَلى الأَعْدَاءِ، عَضْـباً لِسَانِيا

ومثاله أيضا:

دَعَانِي الهَوَى مِنْ أَهْلِ ودِّي وَصُحْبَتِي

أَجَـــبْتُ الهَوَى لَمَّا دَعَانِـــــــي بزَفْرَةٍ،

إذ نلاحظ من خلال هذه الأبيات نسقا إيقاعيا متميزا، وقدرة الشاعر على تحقيق نفس إيقاعي مستمر في مجموعة من الأبيات، مما يسهم في تشكيل بنية موسيقية داخلية رنانة.

ومن هنا، يمكن القول أن وجود التوازي التركيبي في الأبيات الشعرية، يؤدي إلى انسجام لعناصر الإيقاع؛ ويكون ذلك نتيجة الاستعمال المنظم للألفاظ والكلمات في البيت الشعري. ومن بين أنماط التوازي التركيبي الحاضر، وبقوة، في بكائية مالك بن الريب؛ **أسلوب النداء:** وتمثل في قول الشاعر :

فَيَا صَاحبي رَحلي ! دَنَا المَوْت، فانْزِلا برابية، إِني مُـــــقِيم لَيَـــــــالِيا

وقوله أيضا:

فَيَا رَاكِبا إِما عرضْـــــــــتَ فَبَلغن بني مَـــــالِكٍ وَالـــــريب أَنْ لاَ تَلاَقِــيا

وقد استند أسلوب النداء، في هذين البيتين، على أساس تركيبي مكون من: { يا+ المنادي...}، فالنداء "أسلوب ذو جمالية إشارية باعتباره وسيطا، وله دور فعال في البنيات النصية سواء أكانت متماثلة أم متخالفة" [1]، فتكرار هذا الأسلوب أدى، على المستوى النحوي، دورا مهم في تحقيق تماسك النص، وجاء التوازي فيها لخدمة الدلالة .

وهكذا، فإن للتوازي بأنواعه المختلفة، دورا مهما في تحقيق ترابط واتساق بنية النص، وهو أداة مهمة بيد الشاعر، عبر من خلالها عن مشاعره وآهاته. وقد تنوع التوازي، في قصيدة مالك بن الريب، بين تواز صوتي إيقاعي وتواز تركيبي وتواز صرفي (...)، ولكل نوع منها خصائص وسمات مميزة.

[1]- **التوازي التركيبي في ديوان "فجر الندي" لناصر لوحيشي**، حلاب نور الهدى، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج، الجزائر، ص٧٧.

خاتمة:

حاولنا، من خلال فصلَيْ هذا البحث، الوقوف عند ظاهرة الإيقاع الشعري، باعتبارها ظاهرة قديمة، أولاها المحدثون عناية خاصة كذلك، وعند خصائصها المائزة ووظائفها المختلفة. وقد اتخذنا بكائية مالك بن الريب الطويلة أنموذجا لدراسة هذا الإيقاع بشقيه الخارجي والداخلي. ونجمل النتائج المحصل عليها في هذا البحث في الآتي:

- الإيقاع هو المحدد الرئيس لملامح النص الشعري.
- تتضح موسيقى الشعر من خلال بنيتين إيقاعيتين؛ الأولى داخلية، والثانية خارجية، غير أن هذا التقسيم هو تقسيم منهجي لا غير.
- يتمثل الإيقاع الخارجي لقصيدة مالك بن الريب في الوزن الخليلي (بحر الطويل)، ومجموعة من الزحافات والعلل التي لحقت تفاعيل هذا البحر، إضافة إلى القافية الموصولة بألف المد.
- تمثل البنيةَ الإيقاعية الداخلية في قصيدة مالك بن الريب ظاهرتان بارزتان هما: التكرار بأنواعه المختلفة (تكرار الأصوات، تكرار الكلمات، تكرار الأساليب، تكرار العبارات...)، والتوازي، سواء الصوتي أو الصرفي أو التركيبي.
- توصلنا كذلك إلى أن قصيدة مالك بن الريب متلاحمة ومتناغمة من حيث الإيقاع؛ فقد أبدع الشاعر قصيدته، وبشكل عفوي، في إيقاع خاص تطرب له أذن المتلقي، وجملها تصلح للغناء والإنشاد.

وأخيرا، لا يمكن الجزم بأن دراستنا هذه للإيقاع، من المنظور اللساني، دراسة دقيقة وشاملة، بل لا تعدو أن تكون مجرد محاولة لتسليط الضوء على بعض مكامن الجمالية في الشعر العربي القديم. ويمكن القول أيضا إن هذا الموضوع موضوع واسع، يحتاج إلى تحليل أعمق وأوفى، وخاصة ما يتعلق بالإيقاع الداخلي ومميزاته، إضافة إلى إمكانية اعتماد مناهج النقد الحديث في دراسة النصوص القديمة، وإبراز مقوماتها الموضوعية والفنية؛ مما يتيح لنا تقديم مقاربات متميزة للموروث الأدبي العربي القديم.

ملحق

مالك بن الريب وقصيدته البكائية:

مالك بن الريب، هو "نهشل بن درام بن مالك بن زيد مناه بن تميم بن مر بن طابحة بن الياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنانّ"[1] هو من مازن تميم، وكان لصا، يصيب الطريق مع شظاظ، الضبي الذي يضرب به المثل؛ فيقال : " ألص من شظاظ".

ومالك الذي يقول:

سَـيُغْنني المَليك ونَصْلُ سَيْفــي وَكَــراتُ الكَميت على التجَار

حبس ابن الريب بمكة في سرقة، وشفع فيه شماس بن عقبة المازني، فاستنقذه.

له شعر في هجو الحجاج ، ومن بين أبياتها:

فَإن تَنصفوا يا آل مَـرْوان نَقترب إليكم، وَإلا فأذنوا بـــــــــبعاد

فإن لنا عنكـــم مَزاحا ومزْحـــلاً بعيس إلَى ريح الفُلاَة صـــواد

ومما سبق إليه، فأخذ عنه، قوله:

العَبـــــــــــدُ يقرع بالعَصـا والحـــــــر يَكفيه الوَعـــيدُ

لحق ابن الريب بسعيد بن عفان، فغزا معه خراسان، فلم يزل بها حتى مات[2].

ولما أدركته الموت ، أنشد مجموعة من الأبيات في رثاء نفسه، وهذه الأبيات كما وردت في كتاب " جمهرة أشعار العرب"، كالآتي:

---

[1]- **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، أبو زيد القرشي، تح : علي محمد البجاوي، نهضة مصر، ط٤، د.س، ص٦٠٧.
[2]- **الشعر والشعراء**، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١،٢٠٠٦/ ٣٤٣-٣٤١ .

ألاَ لَيتَ شِعرِي هَلْ أبيـــــتَـــنّ ليلـــــــةً بجَنبِ الغضى، أُزجـي القِلاص النّواجِيا
فَلَيـت الغضى لم يقطَعِ الركبُ عَرضَـــهُ وليتَ الغضى مَاشـــىَ الركابَ لَياليا
لقد كان في أهـل الغضى،لو دنـا الغضـى، مزارٌ، ولكـــنّ الغضى ليْـــسَ دانيـــا

فيا زيد عللـــــني بمن يسكن الغـــضـى وإن لم يكن يـــا زيد إلا أمانـــــيـــا

أحـب الغضـــــــى والـدمث حبـا كأنـــما إزا ذا الغضـى والـدمث أهـالي ومـــــاليا
أَلَـمْ تَـرَني بِعـــــتُ الضّـلالةَ بالهُـــدى وَأَصْـبَحْتُ فـي جـيشِ ابـنِ عفّـان غازيـا

دَعـاني الهَـوى مـن أهـل وُدّي وصُحـــي بِـــذِي الطَّبَسَـين، فالتـفـتُّ وَرَائِيـــا
أَجَبْـتُ الهَـوَى لَمّـــا دَعَانـــي بِـــزَفْرَةٍ تَقَنّعْـــتُ مِنْـــهَا، أن أُلامَ، ردائـــيـا
لَـعَمْري لئـن غالـتْ خُراسـانُ هـامَتـــي لقـد كُنْـتُ عـن بـابَيْ خراسـان نائـــيا
فللّـــه درّي يَـــوْمَ أَتْـرُكُ طائـــعـاً بَنـيَّ بأَعْلـــى الرّقمَتَيـْنِ، ومـــالـــيا !

ودَرُّ الظّبـاءِ السّـــــــانِحاتِ عَشِيّةً يُخَبّـــرْنَ أني هالِـكٌ مِـــــن وَرَائِيـا

ودر المـــرجال الـواقفين عشـــــية، يجبنني هـلا يفككـــــــــون وثاقيـا
وَدَرُّ كَـــبيـرَيَّ اللّـــذين كِـلاهُـمَا عَلـيّ شَفيـقٌ، ناصِـحٌ، قـد نَهانِـــــيا
وَدرُّ الـــهَوَى من حَيْثُ يدعو صِـحَابَهُ وَدَرُّ لَجاجـاتي، ودَرُّ انتـــــهائـــيا

ودر صـــــــبيي اللـــذين تعـــلقا بثـــوبي وقـــد أيقنـــت ألا تلاقيـــا
تَـذَكّرْتُ مـــن يَبْكـي علـيّ، فلـمْ أَجِـدْ سِـوَى السَـيْفِ والـرّمحِ الرُّدَينـيّ باكـــيا
وَأَشْـــقَرَ خِنْـــديد يَـجُرّ عِنَانَـــهُ إلى الماء، لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ســـاقـيا

يقـــاد ذلـــيلا بعـــدما مـــات ربـــــه يبـــاع بـــوكنس بعـــدما كـــان غاليـــا

ولَكِـــــنْ بِأَطْـرَافِ السُّمَيْنَة نِـسْوَةٌ عَزيـــزٌ عَـــلَيْهِنّ الـــعشيّةَ مـــا بيا

تركـت بهـا شـمطاء قـد دق عظمهـا تعـــــد إذا غبـت عنهـا الليالـيا
صَرِيـــعٌ على أيْدِي الرّجَالِ بِقَـــفْرَةٍ يُسَوُّوْنَ قَبْري، حَيْثُ حُمَّ قـضائـــيا
وَلَمّـا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَـــــرْوٍ مَنيّتي وَحَلَّ بِهَا جِسْـمي، وَحَانَتْ وَفَاتِـيا
أَقولُ لأصْحـــابي: ارْفعوني لأنّنـي يَقِرّ بِعَيْنـــي أنْ سهَـــيلٌ بَدَا لِيا
بـأن سـهيلا لاح مـن نحـو أرضـنا وأن سهـــيلا كـان نجمـا يمانيـا
فيا صاحبَي رحلي! دنا المَوْتُ، فَانـزلا برابِيَـــةٍ ، إنّـــي مُـقِيمٌ لَـــياليا
أَقيما عليّ اليَوْمَ ، أو بَعْـــــضَ ليلةٍ ولا تُعْجِلاني قد تبـيّـنَ ما بِيـــــا
وَقُوما ، إذا ما استُلّ روحـي، فهيِّـئا لـيَ القـــبرَ والأكفـــانَ، ثُمّ ابكيا ليا
وخُطّا بأطْرَافِ الأسِنّةِ مضـــجعـي ورُدّا علـــى عَيْنَـيَّ فـــضلَ ردائيا
ولا تحسُداني –باركَ اللهُ فـــيكـما– مـن الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا
خُذَانـــي ، فجُـرّاني بِبُردي إليكـمـا فقد كُنْتُ ، قبل اليوم ، صَعباً قِيـاديا

فـــقد كنتُ عطَّافاً، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ سَـريعاً لـدى الهَيْجا، إلـى مَن دعـانِيا
وقد كُنْـــتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى وعنْ شَتْمِي ابن العَمّ وَالـــجارِ وانِيا
وَقد كُنْتُ صَبّاراً على القِرْن في الوَغى ثَقِيلاً على الأعداء، عَضْباً لسانيا
وَطَوْراً ترانـــي في ظِلالٍ وَمَـجْمـعٍ وَطَوْراً تَراني والعِتَاقُ ركابـــيـــا
وطـورا ترانـي فـي رحـا مسـتديرة تخـرق أطـراف الرمـاح ثيابيـا
وَقُوما على بِـــئْرِ الشُّبَيكِ، فأسمِـــعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا
بِأَنَّكُمـا خَلَّفْتُـمَـانـي بِقَفـــــرَةٍ تُهيـلُ علـيّ الـرّيحُ فـــيها السَّـوافيا

ولا تَنْسَيا عَهْدي، خَلـيليّ، إنّنـــي تقطَّـع أوصـــالي وَتَبْلـى عِظامِيَـا
فلـنْ يَعْدَم الـولدان بيتاً يَجُنّنـــــي وَلَـنْ يَعْدَمَ المـــيراثَ منّي الموالِيا

يقولـون :لا تَبعُـدْ ، وهُـم يدفِنونـنـــــــي وأيْـنَ مَـكانُ البُعْـــــــدِ إلاّ مَـكانِيا؟
غَـدَاةَ غَـدٍ، يـا لَهْـفَ نَفْسـي علـــى غـدٍ إذا أَدْلجـوا عـني، وخُلّفتُ ثاويـا
وَأَصْبَحَ مـالي، من طَريـفٍ وتـــالـــدٍ لِغَيْـري، وكـان المـالُ بالأمسِ ماليـا

فيا ليْتَ شـــعري، هل تغيّرَتِ الرَّحـــى رحى الحْرب، أو أضْحت بفَلج كماهيا
إذاالقــوْمُ حلّــوها جميعــاً، وأَنْــزَلــوا لهـــا بَقــراً حُــمَّ العيــونِ ســواجِيا
وَعِيـــنٌ وَقَــدْ كـــان الظّــلامُ يَجُنّــها يَسُــفْنَ الخُــزامَى نَورَهــا والأقاحيــا
وَهَــلْ تَــرَكَ العيـــسُ المَرَاقيــلُ بالضــحى تَعَالِيَهَــا تَعلــو المُتــونَ الفيَافِيَــا؟
إذا عَصِـــبَ الرُّكْبَـــانُ بَـيْنَ عُنيـزةٍ وبُـولانَ ، عاجُـوا المُنْقِيـاتِ المَهَاريـا

ويـا لَيْـتَ شـعري هـل بَكَـتْ أُمُّ مـــالك كمـا كُنْـتُ لَـوْ عَـالَوا نَعِيَّـكَ باكيـا
إذا متُّ فاعْتَادي القُبُورَ ، وسلّـمـــي على الرَّيمِ ، أُسقيتِ الغَمامَ الغَواديا
تَـرَيْ جَــدَثاً قــد جَــرّتِ الـريح فوقــه غُبــارًا كلــونِ القسْطَــلانيّ هَابِيــا
رَهِينـــة أَحْجَــارٍ وتُــرْبٍ تَضَمّنَـــتْ قَــرارَتُها منّـــي العِظَــامَ البَوالِيــا

فيــا راكِبـــاً إمّـا عَــرَضتَ فـــبلّغَنْ بنــي مالــكٍ والــرَّيْبِ أنْ لا تــلاقِيا
وَبَلّـغ أخـــي عِمـــران بُـردي وَمِئـزَري وبلّـغ عَجُـوزي اليـومَ أن لا تـدانيا
وَسَــلّمْ علــى شــيخيّ مِنــيّ كِلَيْهِـــما وبلِّــغ كَثــيراً وابْــنَ عمّــي وخَاليــا
وعطِّــل قَلوصـــي فـــي الرِّكاب،فإنّـــها ستُــبرِدُ أكبــاداً وتُبكــي بَواكِيــا

أُقَلِّـبُ طَرْفـي فَـوْقَ رَحْلـي، فـــــلا أرَى بِـهِ مـن عُيُـونِ المُؤْنِسـاتِ مراعِيـا
وبالرَّمــلِ منّـــي نِسْــوَةٌ لـــــو شَــهِدْنَني بَكَــيْنَ، وَفَــدّيْنَ الطّــبيبَ المُــداويا

فمِنْهــُنّ أُمّـــي، وابـــنتاها، وخالـــــتي وباكِيَــةٌ أُخــرى تَهِيــجُ البَواكِيــا

وما كـــــــانَ عَهْدُ الرّمْل منّي وأهلِــه ذميمًا ، ولا بـــالرّمْل ودّعْت قاليا

ألا من مبلغ أم الصريخ رســـــــالة يبلغها عني كنـــــــت نائيا

جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد

القرشي، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، د.س، ص١٢٦.

قائمة المصادر والمراجع:

١- المصادر:

١- **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، أبي زيد القرشي، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، د.س.

٢- **لسان العرب**، ابن منظور، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف.

٣-**معجم مقاييس اللغة**، ابن فارس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٤- **تاج العروس من جواهر القاموس**، مرتضى الزبيدي، تح: حسين نصار، مراجعة: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥ م .

٥- **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، السجلماسي، تح وتق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠.

٦- **الموشح في مآخذ العلماء على الفقهاء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، المزرباني: تح: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٧- **-نقد الشعر**، قدامة بن جعفر، تح و تع :محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

٨- **عيار الشعر**، بن طباطبا العلوي، تح: عباس بن الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢،١م.

٩--**الإلياذة**، هوميروس، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢ م.

١٠--**معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، م٢٠٠١.

١١- **الشعر والشعراء**، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط٢٠٠٦.

2-المراجع:

*الكتب المنشورة:

- **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.

- **العروض و إيقاع الشعر**، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ م.

- **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض و تفسير و مقارنة**، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٤ م.

-**في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في الإيقاع المقارن**، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩م.

-**مقدمة في الشعر العربي**، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، ط٣١، ١٩٧٩م.

-**أساليب الشعرية المعاصرة**، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

-**موسيقى الشعر العربي: دراسة فنية وعروضية**، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العاملة للكتاب ج١، ١٩٨٩م.

-**بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٢ م.

-**بحور الشعر العربي: عروض الخليل**، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٦م.

-**أصول النقد الأدبي**، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٧٣ م.

- **فن التقطيع الشعري والقافية**، صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط٥، ١٩٧٧م.

-**موسيقى الشعر**، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

-**القافية: دراسة صوتية جديدة**، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب ٤٧، ميدان الأوبل.

-**علم العروض والقافية**، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م.

-**دراسات في العروض والقافية**، عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط٣، ١٩٧٨م.

-**حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، حسن الغرفي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.

*-الرسائل الجامعية:

- **سردية الشعر القديم (مرثية مالك بن الريب التميمي أنموذجا)**، جربوع سعيدة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، كلية الآداب واللغات، برج بوعريريج، ٢٠١٦م.

-**التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، فيصل حسان الحولي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م.

-**التكرار: مظاهره وأسراره**، عبد الرحمن محمد الشهراني، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، ١٩٨٣م .

-**البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر: شعر الأسرى أنموذجا**، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، بحث لنيل درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠٠٦م.

-**أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش**، عبد القادر علي الزروقي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، ٢٠١١ م.

* المقالات المنشورة في دوريات:

-**التوازي ولغة الشعر**، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، الرباط، ع١٨، س٢، أبريل ١٩٩٩م.

-**بنية التوازي في قصيدة "فتح عمورية"**، إبراهيم الحمداني، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع١٣، أيلول ٢٠١٣م.

-**ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، عبد الرحيم محمد الهبيل، جامعة القدس المفتوحة، ٢٠١٢م.

-**الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، دراسة بنيوية شكلية**، مجيد صالح بك، كبرى راستكو، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ع١٣، ٢٠١٣م.

فهرس الموضوعات :

مقدمة: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

المـــدخل ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

الفصل الأول : الإيقاع الخارجي ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

توطئة: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

المبحث الأول: الوزن الخليلي. ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

أ_ بحر الطويل : ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

ب_ الزحافات والعلل: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

المبحث الثاني: القافية. ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

المبحث الأول: التكرار Répétiton: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

*التكرار لغة : ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

*التكرار اصطلاحا: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

التكرار في النقد القديم: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

التكرار في النقد الحديث: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

أسلوب التكرار في قصيدة مالك بن الريب مظاهره ودلالاته : ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

المبحث الثاني: التوازي :Parallélisme ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

أ-التوازي الصوتي: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

ب- التوازي الصرفي: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

ج- التوازي النحوي/ التركيبي: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

خاتمة: ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

ملحق ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

قائمة المصادر والمراجع: ٦٧

فهرس الموضوعات : ٦٩